تصدير..

يطيب لي أن أقدم هذا الكتاب وهو الثالث من نوعه الذي تصدره مؤسستنا ويحوي وقائع ندوة «الشعر والتنوير» المصاحبة للدورة الخامسة دورة (أحمد مشاري العدواني) التي عقدت في أبوظبي في الفترة من ٢٨ –٣١ أكتوبر ١٩٩٦.

وقد سبقه كتاب وقائع ندوة دورة (أبوالقاسم الشابي) التي عقدت في فاس من ١٠–١٢ أكتوبر من عام ١٩٩٤ والأسبق كتاب وقائع ندوة دورة (البارودي) التي عقدت في مصر في ديسمبر عام ١٩٩٢.

إن هذا الكتاب إنجاز علمي كبير قدمه نخبة من الأساتذة المتخصصين بالشعر العربي وقضاياه وناقشه عدد كبير من النقاد وأصحاب الرأي في ذات الاختصاص، وستجد أن الحوار في مثل هذه القضايا يكشف نقاط الالتقاء ونقاط الخلاف... ومن كل ذلك نزداد معرفة وإدراكا لكثير مما يثار في الشعر العربي وحوله.

ولئن كانت هذه الندوة مثل غيرها قد شهدت حواراً ساخناً تقاطعت فيه الكلمات الحادة أحياناً فإن المؤسسة جرياً على عادتها قد عمدت إلى الإبقاء على كل شيء، احتراماً منها لحرية الكلمة التي نراها حقاً لكل إنسان ولاسيما المبدع والمثقف.

عزيزي القارئ...

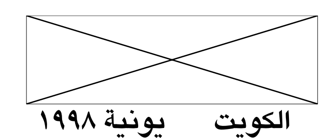
إن هذا الكتاب حصيلة جهود كبيرة تظافرت لكي تقدمه لك بهذه الصورة. فشكراً لكل من أسهم فيه وأخص بالشكر الأستاذ عدنان الجابر الذي أشرف على إعداده

للطبع ... وقبل أن أنهي هذا التصدير أود الإشارة إلى أن مصطلح التنوير الذي أخذ من وقت الندوة الكثير لم يكن يعني لدى المؤسسة سوى النهضة والعصرية في مفهومها الصحيح التي تؤكد على التمسك بالثوابت الأساسية وفي مقدمتها المقومات الدينية والقومية لأمتنا.

ولقد سعينا دائماً - وهذا مثبت في أقوالنا وأعمالنا - إلى أن يأخذ الشعر العربي مكانه اللائق به وأن يعود الشاعر العربي في مقدمة الركب بشيراً للتقدم والنهضة والاعتزاز بالذات أو نقدها من أجل الأفضل حين يكون ذلك لازماً.

وختاماً فانني أشكر للجميع مشاركتهم وأقدر للجميع آراءهم وأفكارهم ، التي قد لاتتطابق مع توجهات المؤسسة أو رأي القائمين عليها لكنها تبقى موضع الاحترام.

والحمد لله أولاً وآخراً....



الكويت يونية ١٩٩٨

معلومـــات

أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام:

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.

- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بإلقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم.

- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.

- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

فريـق العمـل التنفيـذي للندوة:

١ - الأستاذ عبدالعزيز السريّع	الأمين العام - رئيس اللجنة (مدير عام الندوة).
٢ - الأستاذ تحسين بدير	سكرتير عام الندوة
٣ - الأستاذ صالح الغريب	مدير تحرير النشرة اليومية
٤ - الدكتور أيمن ميدان	سكرتارية الندوة
٥ - الأستاذ عادل لبيب	سكرتارية الندوة
٦ - الأستاذ جمال البيلي	سكرتارية الندوة
٧ - الأستاذ قاسم الحميدي	سكرتارية الندوة

****

أحمد مشاري العدواني في سطور

- ولد في حي القبلة بمدينة الكويت عام ١٩٢٣ وتوفي عام ١٩٩٠.
- أنهى دراسته في المدرسة المباركية عام ١٩٣٨. وسافر إلى القاهرة للالتحاق بكلية اللغة العربية في الأزهر الشريف عام ١٩٣٩.
- شارك مع زميله الأستاذ حمد الرجيب عام ١٩٤٦ في إصدار مجلة «البعثة» التي كان يصدرها طلبة الكويت في مصر.
- تخرج في الأزهر عام ١٩٤٩وباشر التدريس في المدرسة القبلية.
- شارك في إصدار مجلة «الرائد» عن نادي المعلمين عام ١٩٥٢.
- درّس اللغة العربية في ثانوية الشويخ عام ١٩٥٤.
- عمل سكرتيرًا عامًا ومعاونا فنيا في إدارة المعارف عامي ١٩٥٦ و١٩٥٧.
- وضع وأسهم وراجع مناهج اللغة العربية في مدارس الكويت.
- صدر مرسوم أميري بتعيينه وكيلاً مساعدًا بوزارة التربية عام ١٩٦٣.
- عين وكيلاً مساعداً لشؤون التلفزيون بوزارة الإعلام، فوكيلاً مساعدًا للشؤون الفنية عام ١٩٦٥.
- أثناء توليه هذا المنصب أنشأ مركز الدراسات المسرحية عام ١٩٦٥/١٩٦٦.
- أصدر سلسلة «من المسرح العالمي»، عام ١٩٦٩ وأصدر مجلة «عالم الفكر» عام ١٩٧٠. وأنشأ المعهد الثانوي للموسيقى عام ١٩٧٢.
- صدر مرسوم أميري بتعيينه أمينًا عامًا للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام ١٩٧٣، ومنذ توليه هذا المنصب وحتى تقاعده عمل مع زملائه وعلى رأسهم الأستاذ عبدالعزيز حسين وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء ورئيس المجلس الوطني على التخطيط والتنفيذ للكثير من المشروعات والبرامج الثقافية كان من أبرزها تأسيس قسم التراث العربي وقسم التراث الموسيقي وصالة الفنون التشكيلية.

- في عام ١٩٧٦ أنشأ المعهد العالي للموسيقى، كما أنشأ المعهد العالي للفنون المسرحية.
- وفي عام ١٩٧٨ أصدر سلسلة «عالم المعرفة» الشهرية كما أصدر مجلة الثقافة العالمية عام ١٩٨١.
- حاز على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام ١٩٨٠ .
- صدر له ديوان «أجنحة العاصفة» عام ١٩٨٠.
- كرمته مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بإطلاق اسمه على دورتها الخامسة التي أقيمت من ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦ في أبوظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة، وقد أصدرت عنه دراسات عديدة وهي:

١ - العدواني - رائداً ومبدعاً.

٢ - العدواني - في عيون معاصريه.

٣ - العدواني - صور وكلمات.

٤ - العدواني - الأعمال الشعرية الكاملة.

٥ - مختارات من أجمل أغاني العدواني «على شريط كاسيت».

٦ - مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية.

٧ - دورة «أبوالقاسم الشابي» أبحاث الندوة ووقائعها».

****

النـــدوة الفكريـــة

المحور الأول: شعر العدواني:

الجلسة الأولى – مسائية

الساعة	:	٥ مساءً بدء الجلسة
رئيس الجلسة	:	الأستاذ عبدالعزيز السريع
البحـــث الأول	:	بنية الشكل في شعر العدواني
الباحث	:	د. مرسل العجمي
البحث الثاني	:	بنية المضمون في شعر العدواني.
الباحث	:	د.عبدالله أحمد المهنا
الساعـــة	:	٥,٤٠ مساء مناقشات وتعقيبات.
الساعـــة	:	٦,٣٠ استراحة قصيرة

«**الجلســة الثانيــة ـ مسائية**» (**متابعة للمحور الأول**)

الساعـــة	:	٦,٤٥ بدء الجلسة.
رئيس الجلسة	:	د. دلال الزبن
الموضوع	:	شهادة ناقد
الباحث	:	د. جابر عصفور
الموضوع	:	شهادة شاعر
الباحث	:	أ. فاروق شوشة
الساعـــة	:	٧,٢٥ المناقشات والتعقيبات.
الساعـــة	:	٨,٠٠ نهاية الجلسة.

✡✡✡✡✡

المحور الثاني : رؤية النقد والتغيير والتجريب في شعر منطقة الخليج والجزيرة العربية:

الموضوع الأول: رؤية النقد والتغيير : « الجلسة الثالثة ـ صباحية»:

الساعة : ١٠,٠٠ بدء الجلسة.

رئيس الجلسة : د. إبراهيم عبدالله غلوم.

البحث الأول : دراسة في شعر خالد الفرج وعبدالله الخليلي ومحمد محمود الزبيري و عبدالرحمن المعاودة.

الباحث : د. محمد حسن عبدالله.

البحث الثاني : دراسة في شعر إبراهيم العريض ومحمد حسن عواد

الباحث : د. عبدالله المعيقل.

الساعة : ١١,٠٠ص / مناقشات وتعقيبات .

الساعة : ١١,٤٥ ص/ نهاية الجلسة.

✲✲✲✲

الموضوع الثاني: رؤية التجريب «الجلسة الرابعة مسائية» (متابعة للمحور الثاني)

الساعة : ٦,٠٠ بدء الجلسة.

رئيس الجلسة : د. منصور الحازمي.

البحث الأول : دراسة في شعر أحمد الصالح وخليفة الوقيان وسيف الرحبي

الباحث : د. علوي الهاشمي.

البحث الثاني : دراسة في شعر قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي..

الباحث : د. معجب الزهراني ود. منيف موسى.

الساعة : ٧,٠٠ مساء/ مناقشات وتعقيبات.

الساعة : ٧,٤٥ / نهاية الجلسة.

✲✲✲✲

المحور الثالث : مرجعية القصيدة العربية المعاصر

الجلسة الخامسة – صباحية» –

الساعــة	:	١٠,٠٠ بدء الجلسة.
رئيس الجلسة	:	د. خليفة الوقيان.
البحث الأول	:	في مصر والسودان.
الباحث	:	أ.د. علي عشري زايد.
البحــث الثاني	:	في المشرق العربي.
الباحث	:	د. فايز الداية.
الساعــة	:	١١,٠٠ص / مناقشات وتعقيبات .
الساعة	:	١١,٤٥ ص/ نهاية الجلسة.

«الجلســة السادسة ـ مسائية» (**متابعة للمحور الثالث**)

الساعــة	:	٦,٠٠ م، بدء الجلسة
رئيس الجلسة	:	د. سليمان الشطي.
البحث الأول	:	في المغرب العربي.
الباحــث	:	د. محمد لطفي اليوسفي.
البحث الثاني	:	في الخليج والجزيرة العربية.
الباحــث	:	د. سعد البازعي.
الساعــة	:	٧,٠٠ مساء/ مناقشات وتعقيبات.
الساعة	:	٧,٤٥ / نهاية الجلسة.

****

افتتــاح النــدوة

ابيض

افتتاح الندوة الفكرية المصاحبة
للدورة الخامسة في أبو ظبي

تحت الرعاية السامية لصاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس دولة الامارات العربية المتحدة اقيمت في مدينة أبو ظبي بدولة الامارات العربية المتحدة الدورة الخامسة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للابداع الشعري – دورة «أحمد مشاري العدواني» وذلك خلال الفترة من ٢٨ – ٣١ أكتوبر ١٩٩٦، وكانت الندوة الفكرية المصاحبة هي أهم فعاليات هذه الدورة، ففي الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ١٩٩٦/١٠/٢٨ شهدت القاعة الكبرى بفندق شيراتون أبو ظبي افتتاح هذه الندوة بحضور بعض وزراء الثقافة العرب وحشد كبير من النقاد والأدباء والمفكرين والشعراء العرب، حيث خصصت للمشاركين أماكن على طاولة الندوة، بينما امتلأت الصفوف الخلفية للقاعة بأساتذة الجامعات والمتخصصين الذين حضروا لمتابعة الابحاث والاستفادة من المناقشات، بينما كان الاعلاميون ومندوبو الإذاعات ومحطات التلفزة العربية وغير العربية يغطون هذا الحدث الثقافي العام، وقد خصصت لهم أماكن على جانبي القاعة التي كانت تتلألأ بأضواء الكاميرات، وكان شعار المؤسسة المحاط بالورود وسط القاعة الكبيرة المكتظة بالحضور.

وبكلمة ترحيبية افتتح الاستاذ عبدالعزيز سعود البابطين – راعي المؤسسة ورئيس مجلس الأمناء – جلسات الندوة مبيناً ان من اهم اهداف المؤسسة تحقيق التواصل والتقارب بين مثقفي هذه الأمة وشعرائها بالذات، ولقاءاتنا خلال هذه الأيام الأربعة المباركة والسعيدة هي تحقيق لهذا الهدف السامي والنبيل، خصوصاً وأن بيننا نخبة من الوزراء ومسؤولي الثقافة الكرام في الاردن والامارات العربية المتحدة وتونس والكويت ومصر والمغرب وموريتانيا، وهو دليل اهتمام دولنا العربية بالمثقف العربي وثقافته، وعلى الأخص الشعر العربي، وتوجه بالشكر للباحثين الذي اسهموا بإثراء هذه الندوة بأبحاثهم، متمنياً للجميع طيب الإقامة.

ثم بدأت الجلسة الأولى والتي رأسها الأستاذ عبدالعزيز السريع – أمين عام المؤسسة، ومدير عام الندوة، فألقى في بداية الجلسة كلمة رحب فيها بالحضور، وأعرب عن خالص شكره وشكر المثقفين العرب للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين الذي أتاح فرصة هذا اللقاء والذي يبذل جهوداً كبيرة لرفد الحياة الثقافية، إن كان عبر الجائزة او الندوات الفكرية المصاحبة التي تقيمها المؤسسة، او ذلك الزاد الثقافي الذي يأتي مطبوعاً في كتب تصدرها المؤسسة.

ومنها إصدارات هذه الدورة التي ستهدى للحاضرين ان شاء الله وهي:

١ – العدواني – رائداً ومبدعاً.

٢ – العدواني – في عيون معاصريه.

٣ – العدواني – صور وكلمات.

٤ – العدواني – الأعمال الشعرية الكاملة.

٥ – مختارات من أجمل أغاني العدواني «على شريط كاسيت».

٦ – مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية.

٧ – دورة «أبوالقاسم الشابي» أبحاث الندوة ووقائعها».

ثم استعرض محاور الندوة والتي تبدأ بمحور عن «بنية الشكل في شعر العدواني» للباحث د. مرسل العجمي، يليه بحث يقدمه د.عبدالله المهنا، وهو بعنوان «دراسة المضمون في شعر العدواني». وخصصت الجلسة الثانية لمتابعة المحور الأول، ويرأس هذه الجلسة الدكتورة دلال الزبن، ثم يدلي د. جابر عصفور «بشهادة ناقد» يليه الشاعر فاروق شوشة للادلاء «بشهادة شاعر».

وبين الأمين العام للمؤسسة أن اليوم الثاني للندوة سيحمل تنوعاً في الطرح حيث يلقي الموضوع الأول الضوء على «رؤية النقد والتغيير»، ويقدم د.محمد حسن عبدالله بحثاً بعنوان «دراسة في شعر خالد الفرج، وعبدالله الخليلي ومحمد محمود الزبيري وعبدالرحمن المعاودة».

أما البحث الثاني فيقدمه د. عبدالله المعيقل وعنوانه «دراسة في شعر إبراهيم العريض، ومحمد حسن عواد»، ويرأس هذه الجلسة د. إبراهيم عبدالله غلوم كما تتضمن فعاليات اليوم الثاني أمسية شعرية يحييها نخبة من الشعراء العرب.

وفي اليوم الثالث تتابع الندوة استكمال محاورها فيقدِّم بحث في شعر «أحمد الصالح وخليفة الوقيان وسيف الرحبي» للباحث د.علوي الهاشمي، أما الدكتور منيف موسى(*) فيقدم بحثاً في شعر «قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي»، ويرأس هذه الجلسة، د.منصور الحازمي، وفي اليوم نفسه يستكمل المحور ببحث عن مرجعية القصيدة في مصر والسودان يقدمه أ.د.علي عشري زايد، يليه أ.د.فايز الداية ببحث عن «مرجعية القصيدة في المشرق العربي» ويرأس هذه الجلسة د.خليفة الوقيان.

وستتضمن فعاليات هذا اليوم أيضاً أمسية شعرية يحييها نخبة من الشعراء العرب وسوف تستكمل البحوث في اليوم الرابع حيث يقدم د. محمد لطفي اليوسفي بحثاً عن «مرجعية القصيدة في المغرب العربي»، يليه بحث عن «مرجعية القصيدة في الخليج والجزيرة العربية» يقدمه د.سعد البازعي، ويرأس الجلسة د. سليمان الشطي.

وأشار رئيس الجلسة قائلاً: إن المؤسسة لتشعر بالسعادة الغامرة لأن دعواتها قوبلت بالاستجابه منكم وهي مدينة بالشكر لكم على هذه الثقة التي تضاعف مسؤوليتها بالسعي الحثيث من اجل الثقافة العربية وطليعتها الأساسية الشعر العربي.. بعد ذلك بدأت وقائع الجلسة....

****

(*) كان الباحث الأساسي المكلف بهذا الموضوع هو د.معجب الزهراني وقد تاخر عن الموعد المحدد لارسال البحث فكلفت المؤسسة د.منيف موسى، وجاء البحثان معاً فرأت اللجنة المنظمة إفساح المجال لهما معاً وقد كان.


ابيض

الجلسة الأولى

رئيس الجلسة: الأستاذ عبدالعزيز السريع:

فارسا هذه الأمسية عزيزان ولكل منهما مكانه الخاص في نفسي... الأول أستاذي، والثاني زميلي على مقاعد الدرس في الجامعة.. «جامعة الكويت»...

ويسعدني أن ابدأ بأستاذي العزيز الأستاذ الدكتور عبدالله أحمد المهنا... عميد كلية الآداب بجامعة الكويت..

- تخرج في جامعة كمبردج عام ١٩٧٥.

- تولى رئاسة تحرير المجلة العربية للعلوم الإنسانية، كما تولى رئاسة تحرير مجلة عالم الفكر، وله دراسات عديدة منشورة في المجلات العلمية بالعربية والإنجليزية منها:

١ - الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة.

٢ - قصيدة الحب عند صالح جودت.

٣ - تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة.

٤ - محنة الكويت في الشعر المعاصر.

٥ - الشاعر والموت: قراءة في مطولة الهمشري ، «شاطئ الأعراف».

- كما اهتم بتعريب عدد وافر من الدراسات الاستشراقية في مجال الشعر الجاهلي، بالإضافة إلى بعض الأبحاث والدراسات الأخرى في هذا الشأن.

ويسرني أن يقدم في هذه الأمسية بحثه حول (بنية المضمون في شعر العدواني) فليتفضل...

البحث الأول

بنية المضمون في شعر العدواني

د.عبدالله أحمد المهنا

قررت أن أموت!
أنا. أنا..
قررت من تلقاء نفسي أن أموت
كي لا أرى زخارف اللسان
أو زوائف القلم
تهدم في ديارنا القمم
في ظل سلطة الجواري والخدم
تحت سماء الملكوت
قررت أن أموت!
نعم.. نعم
قررت أن أموت

العـدوانـــي

تمـهيـــد

(1)

ينتمي الشاعر أحمد العدواني (1922-1990) إلى جيل الشعراء العرب الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية، وحملوا راية التجديد، والدعوة إلى الإصلاح، والتبشير بحركة التنوير التي أخذت تسري بين شباب العرب بعد أن رأوا ما وصل إليه حالهم من ترد وتخلف في كثير من مناحي الحياة. وكان العدواني واحدا من هؤلاء الشباب الذين آمنوا بالإصلاح طريقاً إلى الرقي والتقدم، وقد صقلت الحياة القاهرية التي عاشها في الأزهر دارساً، زهاء عشر سنين (1939-1949)، الكثير من أفكاره

ورؤاه، حيث شهد ما كانت تنطوي عليه الساحة المصرية آنذاك من صراعات سياسية، ومعارك فكرية، ونزعات تجريدية في الفن والأدب والشعر والحياة، أسهمت كلها أو بعضها، بصورة أو بأخرى، في تكوينه الفكري والشعري، حتى بدا له أنه منوط بقضية كبرى تجاه توعية أمته وإيقاظها، من السبات والركود اللذين غشيا أوجه الحياة فيها، ومن الزيف والضلال اللذين يروج لهما باسم العادات أو الدين، والدين منهما براء، لذا حشد العدواني كل أدواته وطاقاته التي تساعده على أداء رسالته، فكان الشعر سلاحه الأول الذي امتشقه في وجه الزيف، وهو لما يزل في سن الطلب، ثم جاءت رسالة التعليم، التي أنيطت به، فيما بعد لتعزز من دعوته الاصلاحية نحو خلق جيل من الناشئة قادر على تجاوز التخلف، وبناء الوطن على أسس من معطيات العقل، ومنجزات العلم الحديث، وحين انتكست رسالته التعليمية، لسبب لا دخل له فيه، ساءه ذلك كثيرًا، حتى لم يُر أشد حزنا منه في مثل ذلك اليوم، إذ لزم بيته ورفض أن يتحدث إلى أحد[1]، وما ذلك إلا لإحساسه بالفجيعة التي أصابت رسالته الاصلاحية التي نذر نفسه لها، لكن حزنه لم يدم طويلا، إذ اختير، على أثر ذلك، ليكون مسؤولا عن الثقافة الفنية في الكويت، في وزارة الإعلام، ثم فيما بعد أمينا عامًا للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حتى تقاعده منه سنة 1988، واستطاع الرجل من هذين الموقعين أن يخطط للثقافة العربية الجادة، لا على المستوى المحلي فحسب، بل وعلى المستوى العربي، فأسس عددًا من المجلات الثقافية، والسلاسل العلمية، التي أصبحت تستحوذ على اهتمامات القارىء العربي على امتداد الساحة العربية، ينتظرها بفارغ الصبر، لما تنطوي عليه من ثقافة رصينة، تخاطب عقله وفكره، وتوقظ احساسه بمواكبة ثقافة العصر، والتعرف على ايقاعات المعرفة المتسارعة في العلوم والفنون والآداب، وبهذه الوسائل الثقافية استطاع العدواني أن يوسع من الفضاء الجغرافي لحلمه بامتداد حركة التنوير العربية، التي أسهم فيها، في بادىء الأمر، بالشعر، لتشمل مناطق قصية في عالمنا العربي، لا تصل إليها الثقافة الجادة بانتظام، وما فتئت رسالته الثقافية تؤدي دورها التنويري حتى بعد رحيله عنا.

أما شعره، وهو ما يعنينا بالدرجة الأولى هنا، فقد ظل – رغم المتغيرات الكثيرة – خياره الأول في معركة التنوير، لم يتخل عنه حتى بعد أن أثقله المرض، وتمتد تجربته

فيه من أواخر الأربعينيات، حيث نجد أول قصيدة منشورة له «براءة» تعود إلى نهاية عام1946، وهي تجربة ليست بالقصيرة، تخللتها فترات صمت، كانت أطولها تلك الفترة الممتدة بين عامي1952 و 1963، بيد أن الشاعر لم يشأ أن يكشف النقاب عن أسبابها، أو مسوغاتها [2] ، ولم يصدر للشاعر إلا ديوان واحد هو «أجنحة العاصفة» عام 1980، وقد تأخر صدوره كثيرًا، إذ كان الشاعر طوال تجربته الشعرية مترددًا في إصدار الديوان لاعتقاده كما يقول : «إنني مصاب بما يسمى «مرض المثل الأعلى» فيخيل إليّ أحيانًا أن كل ما قلته من شعر لا يستحق أن يجمع ويطبع ويفرض على الناس.. وأن الكلمة التي أريد أن أقولها لم أقلها، وأن كل ما صنعته هو تجارب أولية[3]، ولا ندري بعد أكان هذا تواضعًا منه، أم هروبًا من المواجهة النقدية التي قد يتعرض لها شعره فيما لو جمعه في ديوان واحد؟، ولا سيما أنّ بعضا من شعره قد تعرض لنقد قاس[4]، قبل فترة قصيرة من إعلان رأيه في شعره، وبقي الشاعر محجمًا عن نشر ديوانه سنوات طوالا بعد هذا النقد، حتى قيض الله لتلك المهمة اثنين من محبيه وعارفي فضله هما سليمان الشطي وخالد سعود الزيد، فأقنعاه ، بعد إلحاح منهما، وتمنع منه، أن يقوما بمهمة جمع الديوان وإصداره، وقد تحقق ذلك في عام1980. ومن الجدير بالذكر أنّ الديوان لا يضم كل ما نشره العدواني أو نظمه من شعر، بل بقيت كثير من القطع الشعرية خارج الديوان إما لاعتبارات خاصة ارتآها الشاعر، فاحترم رأيه لذلك[5]، وإما لأن بعضها قد نشر لاحقا للفترة التالية لصدور الديوان حتى وفاته، ومنها أيضًا تلك القصائد التي وجدت ضمن أوراقه الخاصة بعد وفاته ونشرت في آخر الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر.

يضم الديوان ثماني وستين قصيدة، منها أربع وثلاثون قصيدة على نظام الشطرين، وخمس مشتركة بين نظام الشطرين والتفعيلة، وتسع وعشرون منها وفق نظام التفعيلة، أما القصائد التي نشرها بعد صدور الديوان، أو نشرت بعد موته فتبلغ أربع قصائد في «مجلة البيان»، وسبع قصائد وجدت في أوراقه الخاصة، تضمنها الكتاب التذكاري[6]، ومازال أوراقه الخاصة تتضمن بعض القصائد التي لم يكشف النقاب عنها وتتوزع بين التامة والتي في طور التكوين، فالتامة تبلغ أكثر من عشر

قصائد، أما غير التامة فهي أكثر من أن نحصيها[7]. وتكشف التجربة الشعرية عند العدواني، من خلال مسودات قصائده أنها لا تستوي في لحظة شعرية واحدة، بل تمتد هذه اللحظات وتتعدد، بين اتصال وانقطاع، حتى تستوي القصيدة على لهب هادىء من التجربة الإبداعية ، ولعل هذا يفسر كثرة المحو والإثبات، والنسخ والإعادة، والشطب الذي تنطوي عليه أوراقه الخاصة، كما يفسر أيضًا تلك الوفرة من القصائد غير المنجزة أو شبه المنجزة، التي تركها العدواني للحظات شعرية قادمة، لم يتيسر له اتمامها، ولعل هذا أيضا يتواءم مع مقولته السابقة من أنه مصاب بعقدة «المثل الأعلى» وأن ما صنعه من شعر لا يعدو أن يكون تجارب أولية.

(2)

إن البحث عن بنية للمضمون الشعري عند العدواني يبدو مغريًا نظرًا لتشابه القضايا والمشكلات التي يثيرها شعره، ولكنه في الوقت ذاته، لا يخلو من أن يكون ضربًا من المغامرة النقدية التي قد تفضي بنا في نهاية الأمر إلى التساؤل عن مدى عمق ما تقدمه بنية المضمون من وعي في مجمل ما أثاره العدواني من إشكالات شعرية، سواء ما كان منها على مستوى «الأنا» وحدها، أو ما كان منها على مستوى «الأنا والاخر».

ولعل تحديد مفهوم دقيق لعنوان الدراسة يصبح أمرًا ملحاً على ضوء اضطراب المصطلح، وغموض بعض استخداماته، «فالبنية» على اتساع فضائها وتعدد استخداماتها في العلوم المختلفة، تصطدم أحيانا بمفهومي الهيكلية والمعمارية، وتتداخل معهما، بل واعتبرت أحيانًا بديلاً عنهما[8]، كما أخذت أيضا مفهوم الشكل Form، عند النقاد الجدد في الوقت الراهن[9]، مما يعني أن دلالته يكتنفها بعض الغموض، الذي يسمح باتساع استخداماته مع الحذر الشديد.

ومجمل القول في البنية أنها بحث في أساسيات وقوانين انتظام البنية في الأشياء، والعلاقات والتحولات، التي تتفاعل عناصرها في داخل «الوحدة» فتتشكل في سياقها قوانينها الخاصة، وطبيعتها الجوهرية[10]، ولعل تعريف (Jean Piaget) للبنية

أكثر دقة وتحديدًا حين وصفها بأنها تتألف من ثلاثة عناصر جوهرية: «الشمولية»، و«التحول» و «الانتظام»، فمن هذه العناصر الثلاثة يتكون مفهوم البنية على نحو يحد من تداخله مع غيره من المفاهيم الأخرى، فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة، باعتباره كيانا تحكمه قوانين ذاتية تمنحه سمات شاملة، قادرة على التحول الدائم إلى بنى من داخلها فتفيض بتشكيلة واسعة من الجمل الجديدة التي لا تخرج على نظام اللغة. وتتم هذه العمليات التحويلية وفق نظام ذاتي من داخل البنية ذاتها معتمدة في ذلك على قوانينها الداخلية في سياقها اللغوي(11).

ويصطدم البحث أيضا بعدم تحديد مفهوم دقيق لمصطلح «المضمون»، فما المراد من المضمون؟، أهو الموضوع الذي كان يلح عليه الشاعر؟، أم هو المعنى الجوهري الذي يتشكل في رحم الموضوع، أيا كان الموضوع؟ أم هو الوعي بالمحتوى العام الذي تدور في فلكه مجمل القضايا موضع الاهتمام والنظر؟، أم هو كل هذه الأشياء مجتمعة.؟ وينبثق في سياق هذه الأسئلة تساؤل آخر لا يقل أهمية عن الأسئلة السابقة وهو: ما دور الشكل الشعري في بناء المضمون؟ إذ من الصعب الفصل بين المضمون والشكل، فلا يتخيل مضمون لا يكون للشكل دور في انتظام ابداعه وبنائه. مما يعمق من الشعور بالمغامرة النقدية التي أشرنا إليها آنفاً.

ومهما يكن من أمر فإن إثارة هذه الأسئلة لا تعني بديلاً عن تحديد موضوع الدراسة، بل هي محاولة لطرح كل الاحتمالات للبحث عن صيغة تكفل تحديد الموضوع تحديداً يضمن تركيزاً شديداً على تماسك البنية الفكرية التي كان الشاعر يصدر عنها في تعامله مع وعيه بذاته من جهة، والواقع من جهة أخرى، ولذا فإن بنية المضمون، كما يبدو لنا، يقصد بها شبكة الموضوعات التي كان الشاعر يلح عليها حتى أصبحت تمثل رؤيته الشعرية المتكاملة، ودراسة البنية الموضوعية في الشعر لشاعر واحد، أو مجموعة من الشعراء، في عصر واحد، أو عصور مختلفة، معروفة في الدرس النقدي المعاصر(12)، إذ إن إيقاعات الموضوع تشبه إيقاعات الشعر من حيث التردد والتناوب إلى حد أن «يوري لوتمان» أطلق عليها مصطلح «تقفية المواقف»(13)، ويقصد بها أن يختم الشاعر كل مجموعة من المواقف والأفكار بموقف أو فكرة تلح عليه، فلا يلبث أن يكررها ويكثر من ترددها.

(3)

لا مراء في أن الجذور الرومانسية، التي انسربت إلى وجدان العدواني في أواخر الأربعينيات، وتجلت في بواكير إبداعاته، كانت وراء تكوينه الفكري والنفسي في مواجهة الذات من جهة والواقع فيما بعد من جهة أخرى، ليصبح الأخير مجسدا في شبكة من ركائز البنية الفكرية، محورها الجوهري هو التنوير، الذي يراد منه على المستوى العام توظيف العقل والمنطق في النظر إلى الواقع، وعلى المستوى الخاص استخدام العقل في المجال الإبداعي، وتتمثل أسس هذه البنية الفكرية في عدد من المضامين الشعرية التي تكون بالتوازي والتكرار، والتناص، والتشاكل، والتكامل بنية موضوعية متآزرة، أنفق العدواني فيها جل حياته مدافعًا عنها من غير هوادة، أو يأس أو مهادنة.

جدليات الرؤية الذاتية «للأنا»:

تمثل بعض البواكير الشعرية عند العدواني محاولة ابتدائية لاستكشاف عناصر الوعي في الذات المبدعة، وفرزها عن حركة الواقع تمهيدًا لنقد هذا الواقع وتحليله، ورفضه والتمرد عليه، والدعوة إلى تغييره، وهي في محاولتها هذه لا تنطلق من خارج هذا الواقع بل تنبثق من خضمه، حتى بدت وكأنها ردة فعل عنيفة لهذا الواقع:

ولـم أر فـي طـعـــــام أو شـــــراب
ولا فـــي مـلــبـس إلا تــعــلّــه
كــأني ســابح في غــمْــر بحــرٍ
تذائبــه الـزعــازع مــســتــقلـه
فــلا فــي الــلـجّ قــرًّ لــه قــرار
ولــم يــسـطــع إلــى الــشـطــآن رحـلــه
فــظــل يــدور فــي حــنــك المــنـايـا
ويُنـشط حــولـه الـتــيــار حــبـلـه
إلـى كـم تحْــمِل الأعــبــاء نفــسي
وتضـــرب في المجــاهل مــســتــدلّه

وكـــــيـف تطيـب لـي دار وفـــــيــــــهـــــا
بـنـو حـــــواء تـفـــــســــــد كـل مـلّـه[14]

هكذا تبدو صورة «الأنا» مفعمة بالقلق، والحيرة، مما يدفعها إلى مزيد من الكشف عن هذا الجانب السلبي من الوعي فيها تجاه الأشياء والنفس، فلا يتحقق لها من ذلك إلا مزيد من ترسيخ حالة هذا الوعي وتعميق مساحة الخلاف بين «الأنا» والواقع، فالتجربة الذاتية تكشف على نحو سافر انحراف طبيعة الناس وسلوكهم مما يتعارض مع المفاهيم العامة لإنسانية الإنسان:

خـــــبــــرت الناس في يســـــر وعـــــســـــر
فـــــضـــــقت بـعـــــيـــــشـــــةٍ لـهـمُ مملّه
وجـــــــدت لـديـهـمُ لـلـشـــــــر دنـيـــــــا
ولـم أر عـنـدهـم لـلـخـــــــيـــــــــر مـلّـه
يـحـــــــرِّف بـعــــــضـــــــهـم آثـار بـعـض
إذا صـــــحـت ويطلبــــــهـــــا مُـــــعـلّه
وقـــــد طـبـــــعـــــوا عـلـى ظـلـم وبـغـي
كـــــمـــــا نـشـــــأوا عـلـى جــــهـل وغـــــفـلـه
ســـــــــواء كـلـهـم فـي كـل حـــــــــال
يـصـــــــرِّف أمـــــــرهـم لـؤم الجـــــبلَّه[15]

وتأخذ الثنائيات التضادية في النص بعدًا جوهريًا في رسم الصورة الفارقة بين الواقع والمثال على نحو يرتبط بالتجربة الحياتية «للأنا» كما يجسدها الفعل «خبر» الذي يتصدر النص.

وإذا كان فعل «الوعي» يتوجه خارج النفس لسبر الحياة، فإنه لم يغفل في الوقت ذاته وعي «الأنا» بذاتها، وهو ما يمكن أن نسميه إن جاز التعبير «وعي الوعي» ، الذي يفجر أقصى طاقات «الأنا» في الدفاع عن المبادئ والمثل التي تنشدها في العالم المُحيِط من حولها، فتتجلى لنا في مستويات مختلفة من المعاناة النفسية الشاقة التي

تعمل على تشخيص جوهر هذه «الأنا» فمرة تظهر لنا سابقة على الميلاد في ملمح إلى فكرة تجاوز الزمن:

أنا؟ ومن أنا؟
سجين الأجل المحدد
ظهرت في دفاتر الأموات
قبل مولدي... (16)

وتبدو عبارة «سجين الأجل المحدد» في سياق اكتناه النفس، فرصة لاختبار فعل الإرادة وقدرته على تجاوز مفهوم الموت الذي يحبط الحياة في نهاية الأمر، والعمل على التهوين من شأنه، فلا يكون حينئذٍ عائقًا لإرادة الحياة، ويطرد المضمون ذاته في قصيدة أخرى:

قال: وأنت من تكون؟
قلت: أنا المرهون
في خزائن الأمس
قال: إذن إليك الكفنا(17)

«فسجين» ، و «مرهون» إشارتان تنطويان على الإحساس بالقيود المعوقة لفعل الإرادة، ولذا يأتي رد الآخر – قرين النفس – على هذا الإحساس، مشوبًا بالسخرية «إذن إليك الكفنا»، هذا هو أيسر الطرق للخلاص، ولكن أترضى «الأنا» بالموت خلاصا من مأزق الواقع وحرقته؟! لا بل مضت تجلو حقيقتها مرة أخرى في مشهد آخر:

أنا غريب العالمين
زرعت في الدنيا شكوكي
وعشت في يقين(18)!!

ولعل هذه المزاوجة بين الفعلين «زرعت» و «عشت»، في سياق الشك واليقين، محاولة من «الأنا» للتوازي مع العالم، في ظل الإحساس بالاغتراب المبرر بفعل الإرادة «زرعت»، ونتيجة هذه الإرادة «عشت في يقين»، وهو ما تنشده «الأنا» لكن هذا المهد النفسي المطمئن لا يلبث أن ينفتح على مجلى آخر «للأنا» تصبح فيه، بعد أن ضاقت

بها السبل، منغلقة على ذاتها في لعبة التوازنات النفسية بينها وبين الواقع، في سياق من التبادلية الثنائية التضادية، التي تنطلق من الذات وترتد إليها في وقت واحد، مما يعني أن رسالة «الأنا» لا تتجاوز ذاتها إلى الآخر، وهذا ما يزيدها ألما وحسرة:

لمن أشكي ؟ لمن أبكي؟

لقد ضاقت بي الحيل

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والآسر

أنا المهجور والهاجر....

ولست بلائم أحدًا

على عمري الذي ضيعته أو ضاع

أنا المسؤول عن نفسي...

وما لاقيت من أوضاع (19)

حري بهذا الإحساس المحبط أن يقعد «الأنا» عن سعيها وراء الآخر المستغلق فهمه على تجاوز واقعه إلى واقع جديد، يحتكم فيه إلى العقل والمنطق، لكن الإيمان بالرسالة وبالآخر المستهدف من الرسالة يدفع «الأنا» إلى أن تدخل هذا الآخر معها في «لعبة المرايا»، في مراوغة منها لاصطياده في شبكة انعكاساتها لإيقاظ مفهوم الوعي والإدراك في نفسه، فتبدأ بنفسها ثم تدعوه إلى الولوج في عالم المرآة ليرى حقيقته هو بنفسه من الداخل لا كما يراها الآخرون:

حدقت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي!!

بل لاح لي حشد من الظلال..

جميلة الشكل.

لكنها وا أسفا!! ليست لي!!

✡✡✡✡

حدقت في مرآة نفسي!

فلم أجد نفسي..

بلى..

وجدت هيكلاً..

تمردت كنوزه على البلى..!!

وا أسفا!! كنوزه تمردت على البلى!!

فصار للقبر وللتابوت والصنم

في ظل وجداني حرم

✡✡✡✡

حدقت في مرآة نفسي

فدار رأسي

✡✡✡✡

يا أنتم!! يا أهلي

لكم مرايا في نفوسكم

فحدقوا فيها!!

لكن بصدق لا يهاب السيف أو يخشى القلم

وخبروني ما الذي تقوله

المرايا

عن عالم الخفايا...!!

✡✡✡✡

يا أنتم!! يا أهلي

عودوا إلى نفوسكم

وحدقوا فيها...

لعل من بين ظلالها.. ظلي

فأنتم يا أهلي...

وا أسفا.. مثلي!![20]

تبدو تجربة المرآة في نص العدواني السابق مثيرة حقًا فمع أن الأصل في المرآة أن تشعر «الأنا» بالاختلاف عن الآخر، فإنها عند «الأنا» تتجاوز الآخر إلى ذاتها هي لتشعر بعمق الاختلاف بين الأصل والصورة في ثلاث دورات تنتهي الأخيرة بالإنهاك العقلي. ففي الدورة الأولى لا يظهر من المرآة إلا ظلال جميلة، لكنها مخالفة تمامًا لأصل الصورة مما يشير إلى وجود «الأنا» خارج ذاتها، وأن بإمكانها هي أن تصبح موضوعًا خارجيًا شأنها في ذلك شأن الأشياء في الخارج خاضعة للتقييم والحكم[21] وأن هويتها الحقيقية ليست في هذا الشكل المادي الذي تنعكس ظلاله على المرآة، بل تبقى الحقيقة الكبرى لها خارج المرآة تحتاج إلى التأمل والكشف. وتبدأ الدورة الثانية للمرآة فتبدو قريبة من سابقتها غير أنها تتسم بالمراوغة والإثارة المعبرة عن الانشطار المستمر بين الأصل والصورة، فالأصل يتأبى على الظهور تاما مرة أخرى، ولا يظهر منه إلا ما ينبىء بقدرته على تجاوز الموت، وهو الممثل له بالهيكل، والهيكل هو أصل هذه «الأنا» المتمردة التي احتضنت في وجدانها مناهضة أشكال الموت والأوثان. وإذا كان ثمة من فرق بين المرآتين فيكمن في درجة الاستجابة نحو ما تعكسه المرآة من ظلال أو رسوم، ففي حين تتم نفي صلة «الأنا» نفيا باتًا، بانعكاسات المرآة في الدورة الأولى نجد أن الثانية أقرب إليها على الرغم من نفيها ابتداء، لكن قدرتها على إثارة «الأنا»، وتفاعلها معها تمنع «الأنا» في نهاية المطاف من تأكيد نفيها عنها، وتبقى مفتوحة لكل الاحتمالات، أما الدورة الثالثة للمرآة، فلا تقول شيئًا على الإطلاق، إذ لا تقوى «الأنا» على الرؤية فيتوقف عمل المرآة.

ولا تبدو «الأنا» في أي من المرايا الثلاث – كما قد يبدو – منطوية على نفسها، أو معزولة عما يحيط بها، بل إن وعيها بنفسها يمتد إلى وعيها بالآخر النظير، الذي تريده أن يكون متوازياً معها في درجة الوعي، ليكتشف ذاته من داخلها بعيداً عن الخوف، فالداخل ينطوي على أسرار وخفايا، لا تفصح عن نفسها إلا حين يتم الارتداد إلى الذات وتأملها. وفي سبيل ايقاظ هذا الإحساس بالرؤية الداخلية للآخر النظير يتم التوازي معه انتماء بصورة حميمة «يا أنتم يا أهلي»، لإذابة الفوارق، والحواجز بين الداعي والمدعو، وإغراء الآخر بمحاولة بدء التحديق من الداخل، باستخدام مرآة النفس، فقد يؤدي ذلك في النهاية إلى اكتشاف ظل «الأنا» في مرايا الآخر، وهو ما تود «الأنا» تحقيقه ليتم التوازي مع الآخر وعيًا كما هو انتماء.. ولذا نراها في نهاية

الخطاب تؤكد على نتيجة التماثل بين «الأنا» والآخر في سياق الأسف، لإظهار حجم المعاناة المطلوب اجتيازها بصورة جماعية لاستنهاض الوعي الجمعي في مواجهة التخلف الذي تضطلع «الأنا» بمواجهته، وتتحمل وحدها تبعات مناهضته.

وتبدو فكرة التحديق الواردة في النص، هي الخيط الذي يقود في النهاية إلى الإحساس بالوعي، أيًا كانت نتيجة هذا الإحساس، إذ يكفي أن ترى «الأنا» نفسها في مرآتها، لتميز بين الزيف والحقيقة، ولذا كان هناك إلحاح على استخدام الفعل «حدق» مسندًا إلى ضمير المتكلم ثلاث مرات، ومستندًا إلى ضمير جمع المخاطب مرتين، لتحقيق نوع من الوعي يحرك سبر الذات من الداخل قبل التوجه إلى الخارج الذي يمثل لب المشكلة وجوهرها، وكأن حالها يقول: فإذا لم أكن مرئيًا من الداخل ومدركاً في الوقت ذاته درجة الاختلاف في وعيي لنفسي فكيف يتسنى لي أن أرى الأشياء خارج ذاتي؟ ومن هنا كان هذا الاكتناه المستمر لجدليات «الأنا» بوعيها بذاتها، أو بغيرها لتأكيد مفهوم الاختلاف الذي قد يتسع بينها وبين الآخر حتى يظن ألا تلاقي بينهما، وقد يضيق حتى كأن لا اختلاف بينهما، فهما في الهم سواء ، وما بين فضاءَيْ الاختلاف والاتفاق تتحرك «الأنا» على نطاق واسع لنقد كل الأوضاع وتحليلها تحليلاً يكشف عن عوارها، وينبه إلى خطلها، ويحث على التمرد عليها.

(4)

جدلية الموت:

يأخذ الموت بعدًا جوهريًا في البنية المعمارية لعدد غير قليل من قصائد العدواني سواء في نقده لمجمل أوضاع الواقع، المناقض لطموحات «الأنا»، أو في ارتضائه الموت خلاصًا من واقع لا جدوى من إصلاحه. وتأخذ لفظة «الموت» مسحة دلالية واسعة لتضفي على الواقع صورة مأساوية كثيفة القتامة:

أيامنا تموت..

كالحشرات في خيوط العنكبوت

أيامنا تموت،

تنحل في بالوعة الزمن،

وظل خضراء الدمن..

المرأة الحسناء في المنبت السوء

لها وطن.

أيامنا تموت،

كالحشرات في خيوط العنكبوت

أيامنا.. للدود قوت.. (22)

هذا الإحساس الطاغي بفكرة الموت، والإلحاح المستمر عليها من خلال التكرار النصي، أو التوازي المضموني، كما سنرى فيما بعد، لا ينبثق بصورة حادة، إلا من واقع آخر موازٍ لواقع الموت، وتأتي عبارة و «ظل خضراء الدمن... في المنبت السوء» اشارة ثرية بمضمونها التراثي لتجسيد هذا الواقع الآخر، الذي ينهض على أشلاء الآخرين، من الشرفاء والثائرين على واقعهم:

والقمم الثائره

ملعونة كافره،

ليس لها في عرفنا حظ من الشرف

تموت بالمجّان   على أحذية السلاطين

وترفل الخصيان   بحلة النياشين

وتبدأ عناصر تجليات هذا الواقع في التبلور وفق مستويات التصنيف الاجتماعي، التي تسم الخارجين على أعرافها، أو المتمردين على واقعها باللعنة والكفر، وتمنح المالئين، والمنافقين لها أرفع النياشين، ومن ثم يصبح الموت مجانًا نصيب الفئة الأولى، والحياة المرفهة نصيب الفئة الثانية.

ويصنع الخطاب الشعري في لوحتيه السابقتين مناخًا غريبًا لفعل الموت، وانسرابه في حياتنا، فهو موت كموت الحشرات في خيوط العنكبوت، للدلالة على تمكنه من حياتنا،

وعجزنا وهواننا عليه، وهو موت ينسرب بنا في بالوعة الزمن للإيحاء بمدى الضياع الذي يقاد إليه المجتمع، وانفلات السيطرة على هذا الضياع، وهو موت تحت أحذية السلاطين، في إشارة إلى سطوة السلطة وامتهانها كرامة الإنسان الذي يأبى أن يكون تابعًا، أو منقادًا لما تفرضه هي عليه مما لا يتوافق مع مبادئه، وتتجلى الغرابة حقًّا في تلك العلاقة المعقدة التي تجمع بين العناصر الثلاثة السابقة في خلق مناخ الموت المتعدد الوجوه والقسمات. وتأخذ لفظة «تموت» التي تتكرر، في سياق هذه العلاقات بعدًا أساسيا في بنية اللغة والصور المجسدة لتعددية الموت، وهي حين تنفتح على مفهوم جديد للموت تلغي وجودها في بنية تركيبية خاصة توحي بمفهوم خاص للموت.

ويتوازى مفهوم الموت الشامل في قصيدة «مدينة الأموات» مع القصيدة السابقة، لتصبح رؤية الموت هي الرؤية على منطق الحياة:

يا صاحبي
إياك أن تراع مما تشهد
فأنت في مدينة انقطعت عن الحياة
تدعى: مدينة الأموات
... مدينة نام السكون فوقها
وملأ الظلام أفقها
فلا تحس في ثراها حركة
هواؤها جمد
تغيرت هيئته
حتى يلائم البلد!!(23)

ويتبلور مفهوم الموت الخاص، الذي ينطلق منه النص الشعري، في قصيدة «مدينة الأموات»، ليؤسس لمفهوم الموت الافتعالي الذي يقيد حركة الحياة. أو يخلق واقعا يتواءم مع المناخ العام الرافض لمنطق الحياة القائم على التحول المستمر لكل أشكال الحياة، وفق قانون التطور، ولتحقيق ذلك المفهوم يعمد النص إلى الاتكاء بشكل خاص

على الجانب السردي من الرؤية في تقديم فضاء الموت الشامل، في سياق العناصر المرئية وغير المرئية، التي تستمد حيويتها من شبه الحوار القائم بين «الأنا» والآخر، حيث تبدو «الأنا» في مقام دليل «مدينة الأموات». إنها حين تُقدم المدينة تتوجه إلى الآخر المخاطب ابتداء، بعدم الفزع مما يشاهد، لأنه في «مدينة الأموات» لتهيئته نفسيًا لمشاهد الموت وفق الرؤية «الأنوية» لمفهوم الموت، ثم تبدأ في عرض مشاهد الموت المحكومة بقطبين رئيسيين: السكون نقيض الحركة، والظلام نقيض النور، إذ تتشكل في محيطهما صور الموت التي تتنامى في مسار يعكس حس الفاجعة التي أوصلت المدينة إلى هذا الوضع المأساوي، ثم يعمد النص في نهاية الشريحة الى الكشف عن سر هذا الموت ليتبين أنه موت افتعالي، قصد به تكييف الحياة، وسربلتها بما يخدم أغراضًا خاصة تتنافى مع حركة الحياة.

وإذا كانت الشفرة، «حتى يلائم البلد»، التي ختمت بها الشريحة، كافية لحل أزمة الموت، والوصول بها إلى غايته، من منظور الرؤية السردية، فإن البنية السردية لا تلبث أن تنثال في دوائر متتابعة تصدر عن مركز واحد، وهو هيمنة الموت على الحياة، وتلتقي جميعا في بنية تكرارية «يا صاحبي إياك..» تقدم على أثرها مشهدًا جديدًا من مشاهد الموت يعمد فيه النص إلى إدخال تقنية أخرى في شبه الحوار تتجاوز فيه «الأنا» الرؤية الفردية إلى الرؤية الجمعية، لكشف المزيد من أسرار «مدينة الموت» في سياق من القول المنسوب إلى الآخر، لتعضيد رؤية «الأنا» لمشاهد الموت في المدينة:

يا صاحبي
إياك أن تراع مما تشهد
إني سأروي لك ما يقوله الرواة
عن هذه المدينة....
مدينة الأموات
قالوا....
... لها شوارع سقوفها من الحجر
تمنع أن ينفذ من خلالها الضياء والهواء

وخيم الليل بها...

... فما له انتهاء

وربما خيل للسارين في دروبها

أشباح!!

مفزعة قبيحة الأشكال

قد ألف الرواة عن أخبارها

الحكايات الطوال!!

..وفي مدينة الأموات...

مجامع من الكهوف والسراديب

تكومت فيها القبور

وكل كوم حوله رمم(24)

ومع أن إسناد القول، في الحكاية السردية للنص، إلى «الرواة» يفتح أفقًا واسعًا لدخول عناصر ذات صبغة خيالية أسطورية، في وصف مظاهر الموت، في صورة مرئية أو إيحائية، تعمل «الأنا» على تثبيتها في المكان، فإن النص يعاني بشكل واضح من كثرة عناصر الغياب التي تفتقر إليها أنسجته الرأسية والأفقية من خلال البياض الذي يشير إلى توقف اللغة عن العمل.

ومهما يكن من أمر فإن بعضا من العناصر الأسطورية الماثلة في النص، كالشوارع ذات السقوف الحجرية، التي تمنع نفاذ الضوء والهواء، والأشباح المفزعة، ومجامع الكهوف والسراديب التي تكومت فيها القبور- كلها تعمل باتجاه ردم فجوات توقف اللغة من خلال انفتاحها على السرد الحكائي الذي يتسع فضاؤه فيستغرق حديث «الحكايات الطوال»، التي تثير الخيال، وتحفزه على ادخال عناصر أخرى، لم يأت بها النص، وتوحي بها عبارة «الحكايات الطوال» في السياق النصي، وهذه الطريقة التحفيزية للخيال من وسائل الإغراب(defamiliarizing techniques) التي تلجأ إليها «الأنا» باعتبارها وسيلة اتصال ذاتية يقوم بها المخاطب نفسه، عوضًا عن

قبضة اللغة الشعرية التي تفرض وجودها على المخاطب، بشكل مباشر[25]، وتجعله واقعاً تحت هيمنتها من غير أن يكون له أدنى دور ولو كان خياليا في رصد «واقع الموت» الذي تتحدث عنه «الأنا»، على نحو متكرر.

ومن المثير حقاً أن رؤية الموت عند العدواني لا تلبث أن تتكرر في قصائد أخرى مشابهة، ففي قصيدة «مدينة» تكاد تكون الرؤية هنا متماثلة في عمومها مع قصيدته السابقة، «مدينة الأموات»:

مدينة في فلك مهجور

سماؤها نجومها، قصور

سكانها رعاع الدود

تدب في ديجور

طعامها شرابها دم الدود

ونَضْحُ جثث الدود

قد ألِفَتْ حياتُها معيشةَ القبور

مدينة قد عششت فيها عناكب الخراب

وحكم الموت بها الأرباب

وأغلقت من دون أهلها الأبواب...[26]

هذه الصور الغريبة التي ينتظمها النص في تحديد المضمون الدلالي للموت الحاكم الذي يفرض تبعات حكمه على بنية المدينة مكانًا وسكانًا إلى حد الحصار والعزلة التامة – إنما تصدر عن إحساس مفعم بالحساسية الإنسانية تجاه الحياة والإنسان، ومن هنا جاءت هذه الصور المنفرة لواقع يموج بمظاهر التخلف التي تحاصره كالموت.

وإذا كانت لفظة «تموت»، ومشتقاتها الصرفية تتوزع بشكل لافت للنظر على جميع شبكات النصوص التي أشرنا إليها قبل قليل فإن المفردات ذات العلاقة الدلالية مع اللفظة السابقة مثل قبور، وجثث، ورمم – قد أسهمت هي الأخرى مع سابقتها في خلق بنى متكررة لفظًا أو متوازية دلالة، في تصوير أجواء الموت، عن طريق التوافق أو

التراسل الشعوري للوحدات التي تتكون منها النصوص (27)، مما يشعر بسطوة الرؤية التي تنتظم إشكالية العلاقة بين الكلمات والمضمون، وينتج عنه في النهاية تفاعل حي للمضمون في مجموعات لغوية مترابطة يهيمن عليها التكرار والتشاكل والتباين الدلالي، ولعل الجدول التالي يوضح بعضًا من أنماط هذه التشاكلات المهيمنة على المضمون في تجلياته المختلفة، عبر شبكة النص.

تكرار لفظي:

أيامنا تموت // كالحشرات // في خيوط // العنكبوت

أيامنا تموت // كالحشرات // في خيوط // العنكبوت

يا صاحبي // إياك // أن تراع

يا صاحبي // إياك // أن تراع

مدينة // الأموات

مدينة // الأموات

مدينة // الأموات

تشاكل دلالي:

أيامنا .. تنحل // في بالوعة الزمن

أيامنا .. للدود // قوت

مدينة// نام // السكون فوقها

لا تحس//في ثراها // حركة

ملأ // الظلام // أفقها

خيم // الليل // بها

تدب // في // ديجور

مدينة // انقطعت // عن الحياة

ألفت // حياتها // معيشة القبور

تباين دلالي:

وظل // خضراء الدمن.. // في المنبت // السوء // لها وطن

والقمم // الثائرة // ملعونة // كافرة

تموت // بالمجان // على // أحذية // السلاطين

ترفل // الخصيان // بحلة // النياشين

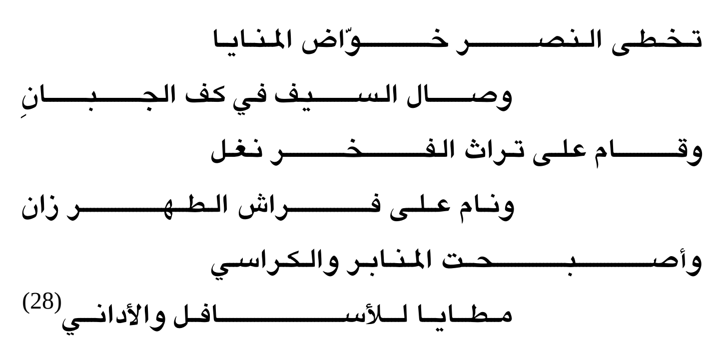
إن هذا التكرار، وتلك التشاكلات والتباينات، بأنماطها المختلفة، تخلق في داخل نصوصها أوضاعاً شديدة التعقيد في عرض المضمون الشعري من زواياه المختلفة، غير أن العلاقة بين هذه العناصر ليست اعتباطية، بل تخضع في علاقاتها إلى نظام «المتواليات» التي تفرض على التعبير الشعري، تحت وهج الرؤية، أن يتجسد المضمون الواحد في أنماط تعبيرية متساوية، وفي داخل عناصر هذا المضمون يتواكب التماثل والتباين معاً، في تجمعها حول محور واحد هو الموت، كاشفاً عن تجليات موقعية في أنسجة النص الشعري من جهة، وعن «ميكانيزم» التعبير الشعري عند الشاعر من جهة أخرى، حين يصبح توصيل المضمون أو الرسالة هدفًا جوهريًا لا محيد عنه، كما هو الحال مع العدواني في رسالته التنويرية.

(5)

نقد الواقع ومراجعته:

إذا كان الموت هو المضمون الشعري العام الذي تصدر عنه رؤية العدواني في نظرتها إلى الواقع في عمومه، فما مسببات هذا الموت التي يرفض العدواني أن يقبلها

أو يهادنها، أو يساوم عليها، والتي أصبحت بمرور الزمن تمثل هاجساً مقلقاً وعذاباً ممضاً تقلب فيه الشاعر بين الاغتراب، والسخرية، والرحيل بالموت عن هذا الواقع، كخلاص من هذه المعاناة الدائمة التي تدفعه إلى أن يتفجر شعرًا غاضبًا، وهو يرى ما آلت إليه أوضاع الحياة في عصره، حيث انقلبت المفاهيم والقيم والأعراف إلى نقائضها؟:



تخطى النصر خوّاض المنايا

وصال السيف في كف الجبانِ

وقام على تراث الفخر نغل

ونام على فراش الطهر زان

وأصبحت المنابر والكراسي

مطايا للأسافل والأداني[28]

هكذا يبدو الموقف كما يراه العدواني، نظام من التبادلية غير السوية في الأدوار والمواقع، حتى بدا الموقف كما لو كان مشهدًا من مسرحية هزلية، قصد بها إثارة الضحك والسخرية.

إن التوقف عند هذا الجانب السلبي من المجتمع، المفعم بالسوداوية، في نظام من الثنائيات الدلالية المتعارضة يعني توجيه الانتباه إلى اللامعنى للتمايز الإنساني في المواهب والطموح والقدرات، التي هي في جوهرها أساس هذا التمايز في ميزان العدالة البشرية، وكل هذا يتم في مهاد لغة تقريرية، تسودها النبرة الخطابية العالية، التي تنثال في سياقها لحظات هذا التبادل في صيغة الماضي المنفتح على الحاضر. وتنتظم المكونات اللغوية لمضمون النص تشاكلات صرفية ممثلة بالأفعال صال + قام + نام، وأخرى نحوية، فعل + فاعل+ شبه جملة، كما هو ماثل في الشطر الثاني من البيت الأول، وفعل + شبه جملة + فاعل في البيت الثاني بشطريه، كما ينبثق من مجموعهما تشاكل إيقاعي آخر. ولعل مضمون هذه التبادلية السلبية التي ينبه الخطاب إليها كانت وراء صنع هذه التشاكلات لحالات تردي الواقع.

ويطرد في ذهن العدواني مضمون هذا التبدل والتغير اللامعقول فنجده عنده يتمفصل في مشهد آخر، يرتبط مع سابقه بوشائج المعاودة المضمونية التي يهيمن عليها التشاكل في تبدل الأدوار، والتغيير اللاعقلاني في المفاهيم:

إبليس في معترك الزعامه

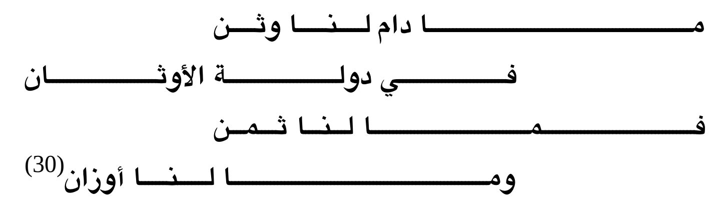
أشهر إسلامه

ولبس الجبة والعمامه

وراح يدعي الإمامه[29]

تبدو طرافة المشهد هنا كامنة في هذا الانقلاب المفاجىء في الدور التاريخي للشيطان، وما تثيره لفظة «إبليس» من تداعيات دينية، عن مفهوم الشيطان، في مقابل ما تثيره ألفاظ «الجبة والعمامة» و «الإمامة» من إيحاءات مغايرة تمام المغايرة للمفهوم الإبليسي، ومع ذلك يتم الانتقال إلى هذه الأدوار، كأقنعة وقتية تخدم مصالح خاصة، لا علاقة لها بالقيم والمبادىء والأخلاق، ولذا يضفي النص على هذا التبدل الغريب مسحة من الدهشة والعجب حين يتم ذلك من النقيض إلى النقيض، لا لشيء إلا لأن مقتضيات «الزعامة» تقتضي هذا التبدل، وأحسب أن أقنعة الجبة والعمامة، والإمامة، التي يتم التخفي وراءها إشارة إيحائية إلى تحالفات السلطة مع رجال الدين، ممن باعوا ضمائرهم من أجل المنافع الزائلة، وهي الفكرة التي تتردد في شعر العدواني في أكثر من مكان في الديوان.

وإذا كانت إغراءات «الزعامة» أو السلطة تستوجب مثل هذا التحول الغريب، فإن العدواني ينسب إلى السلطة الجائرة كل أسباب التخلف التي تعوق انطلاقة الحياة، وأنها وراء امتهان كرامة الإنسان، وإذلاله، وقتل إبداعاته، وطموحه، فلا مكان في المجتمع إلا لشخص واحد، تضفي عليه من الطقوس والنعوت، ما يصبح معها وثنًا يلهج الرعاع بذكره، فلا يرى أحداً يساويه منزلة وقدرا:



مـــــــا دام لـــنـــا وثـــن

فـــــي دولـــــة الأوثـــــان

فـــمـــا لـنـا ثـمـن

ومـــا لــنــا أوزان[30]

هكذا تبدو إطلالة الواقع عند العدواني مشحونة بالتنافر بين السلطة القهرية والإنسان، فالسلطة لا تريد من الإنسان إلا أن يكون عبدًا ذليلاً منقادًا لرغباتها، وإلا فهو عندها ساقط لا قيمة له:

وجـــــــوهـنـا لـيـس لـهـــــــا ظـل

عـلـى مـــــــوائـد الـقـــــــصـــــــور

أســـــمـــــاؤنـا لـيـس لـهـــــا مـــــحـل

إلا عـلـى شـــــــواهـد الـقـــــــبـــــــور

تـهـــــــمـلـنـا رزنـامـــــة الـزمـن

ونـحـن فـــــــرســـــــان الـوطـن

ونـعـــــمـت الـفـــــرســـــان!![31]

هذه المفارقة الجوهرية، من منظور الـ «نحن» تجسد واقعاً يعمل على تصنيف أبنائه وفق اعتبارات خاصة لا صلة لها بقيمة الإنسان إلا من حيث موقعه، قربًا أو بعدًا من دولة الأوثان. وتولد التوازيات الدلالية، لمضمون السقوط، في البيتين السابقين، إحساسًا بالرفض التام إلا من القبور، فالوجوه تفتقد ظلها حيث يجب أن يكون لها ظل، والأسماء تفقد قيمتها إلا من شواهد القبور، كما يتولد عنها تراسل آخر يتضاد معها، على مستوى المضمون والدلالة، لخلق نوع من التوازن بين الإحساس بالرفض من السلطة، وبين الإحساس بالقيمة الجوهرية للذات من منظور الـ «نحن» و«نحن فرسان الوطن»، وتكتمل ذروة النشوة والإحساس بالتوازن حين تصدر «الأنا» حكمها على الموقف، و «نعمت الفرسان»، مما يوحي بمدى المفارقة في تطبيقات الواقع.

ويطرد الإحساس بحكم الفرد عند العدواني، حين يرى ذلك التلازم غير الطبيعي بين الحاكم المستبد والرعية الجاهلة التي تخلع عليه صفات التأليه واضعة فيه كل آمالها:

عكفـــــوا عـلـى صنـم وقـــــالـوا هـا هـنـا

ســـــر الـحـــــيـــــاة ومـــــا لـنـا عـنـه غـنـى

ولـو اســـــتـــــفـــــاقـــــوا من ضـــــلالـهـم رأوا

جنـح الـظـلام عـلـى حـــــمـــــاهـم هـيـــــمـنـا

النور عندي كالضحى، لكنهم
ظنوه سحرًا ليس يشفي مؤمنا
وغدًا إذا كشف الغطاء وأقبلت
زهر الكواكب باهرات بالسنا
سيرى ويعلم كل من عشق الهدى
من فاز بالأقمار، أنتم أم أنا؟

....

يا عابدي الأصنام يبغون العلا
خدعت رهين الكهف بارقة المنى[32]

هذه الوثنية التي يدينها العدواني مرتبطة عنده بالجهل والتخلف الذي يدفع إلى الاعتقاد بمثل هذه الأصنام، ومن هنا كان هذا الاتكاء على ملفوظات «الظلام» و «الضحى» و «الهدى»، و «زهر الكوكب» و «السنا»، و «الأقمار» ، و «الكهف»، للإيحاء بجدلية الصراع بين الجهل والتنوير في محيط يسبغ على السلطة قدسية خاصة، «صنمًا بأصباغ الطقوس مزينا»[33]، ولا تغفل «الأنا» في سياق هذه الجدلية أن تراهن على الحقيقة وهي تضع نفسها في إطار تعارضي مع الآخر، معتقدة أن الآتي سيكشف عن حجب هذه الحقيقة الغائبة، ما التزمت آليتها (من عشق الهدى)، وحينئذ يصبح الموقف تساؤلاً حادًا عمن فاز بهذه الحقيقة.!

وتصبح تحالفات السلطة وبعض رجالات الدين غير المتنورين، وسيلة أخرى لتمكين السلطة من بسط قبضتها، وإحكام سيطرتها على قطاع كبير من بسطاء الناس نظير ما يحصل عليه رجال الدين من امتيازات خاصة، ويأخذ هذا المضمون بعدًا أساسيًا في مضمون التوسع الشبكي أو الخيطي لفضاء السلطة التعسفية التي يطرد اتكاء العدواني، في أكثر من موقف، على فضح أساليبها المختلفة في امتهان كرامات الناس، والاستخفاف بعقولهم وإخضاعهم لمنطقها:

عمامة على ضفاف مائده
تصبح قاعده
يقف فوقها مدار الشمس

وتسكن الحياة كلها على جداول الأمس

....

مائدة يصنعها السلطان

تزينت بأجمل الألوان

....

عمامة على ضفاف مائده

وثيقة ما بين سكان القبور

وساكني القصور

كانت ومازالت على مختلف العصور.. خالده

تُصور التوراة والإنجيل والقرآن

حسب مراد الطبقات السائده[34]

هكذا يحدد النص أبعاد هذه العلاقة بين السلطة ورجال الدين، فعلى ضوء احتياجات السلطة يتم كل شيء وفق مرادها وهواها، من خلال التفسير والتأويل والفتوى، ولا ينسحب هذا الحكم بطبيعة الحال على جميع رجال الدين، بل على فئة خاصة، اتخذت من خدمة السلطة وسيلة لتحقيق أغراضها ومنافعها الدنيوية على حساب الدين، ويؤكد النص على تأريخية هذه العلاقة التلازمية في كل عصر، وعلى تحققها في بعض رجال الدين ممن يحسبون على الديانات الكبرى الثلاث.

وتأخذ المفارقة في هذه العلاقة بعدًا آخر في تجليات النص، حين تصبح هذه العلاقة منسحبة سلبًا على طرف آخر هم سكان القبور في مقابل ساكني القصور، فالثوار والخارجون على السلطة مصيرهم القبور، حسب منطق هذه العلاقة.

ويتداعى في فكر العدواني من نتائج هذه العلاقة، أنها كرست في نفس الإنسان الخنوع، والنزوع إلى الطاعة العمياء، وغرست في وجدانه أن جماع الأمر كله يتوزع بين سادة لهم السلطة والجاه، لا ينازعهم فيهما منازع، ورعاع لا حظ لهم من شرف أو جاه، قدرهم أن يكونوا عبيدًا لسادتهم، مهما نالهم من خسف أو مهانة أو ذل، على أيدي سادتهم:

أنا بالسيد لا أكفر

السيد؟ ! ما أعظمهُ!!

ما أكرمه !!

هو ربي

. . . . .

أتعبد في محرابه..

وأروح أقبل نعليه...

كي يرضى بي

كلبًا أو قطًا يقعي

بين يديه...

. . . . .

مهما لاقيت من السيد!!

سأظل له عبدًا

يهتك عرضي..

يسلخ جلدي

يطعنني بالخنجر...

يصنع مني سيفًا

أو كرباجًا

يضرب عبدًا يتحرر

وأنا ملك السيد

وأقر له بالملكية!!(35)

هذا الإحساس الطاغي بفكرة العبودية المهيمنة على فكر هذا الإنسان تقتل في وجدانه إنسانيته وتحوله إلى آلة صماء في يد سيده يستخدمها متى شاء وكيفما شاء. وحين يقدم النص هذا الأنموذج من العبودية المفرطة التي تصل إلى حد الشرك في الربوبية، إنما يكشف عن عوار ما يعتمل في نفوس الكثيرين من خوف ورهبة، وجهل وتخلف، يحول بينهم وبين فكرة التخلص من الإحساس بالدونية. إن مفهوم العبودية عند العدواني هنا يوازي مفهوم الموت، فإلغاء مشاعر الإنسان وأحاسيسه، هو إلغاء لوجوده، وهو الموت بعينه.

وتأخذ صورة العبودية في النص أنماطًا مختلفة، فمن العبودية المطلقة، المتماثلة مع الربوبية، إلى الخنوع المطلق حتى ولو وصل الأمر إلى سلخ الجلد وهتك العرض، ويجنح النص في عرض مشاهد العبودية، عند هذا الأنموذج إلى التجسيد اللغوي الحاد لفاعلية العبودية في النفس حين يصل الأمر إلى تقبيل النعل أو حين يصبح العبد في يد سيده سوطًا يضرب به المتمردين عليه، أو حين يلغي وجوده تمامًا ليصبح شيئا من مقتنيات سيده، أو حين يتساوى الإنسان مع الكلب أو القط يقعي ذليلاً بحضرة سيده، ولا يبالي بعد ذلك ما يفعل به. وتزدحم مكونات النص اللغوية بالأفعال المضارعة التي تولد حسًا بالعمومية المطلقة التي تتجاوز حدود المكان والزمان، ليصبح الأنموذج بالتالي أنموذجا إنسانيا عاماً، يمكن وجوده في أي مكان أو زمان، لكن هذا لا يعني أن النص لا يحيل إلى واقع مشاهد، بل على العكس من ذلك تماما إن مشكلة هذا الأنموذج التي يستعرضها النص هي في واقع الأمر مشكلة الإنسان العربي المعاصر الذي يرتعد خوفًا من المطالبة بالحرية، لأنه يدرك مدى ما سيناله من أذى وتبعات هائلة لا طاقة له بها، ولذا نراه يصرخ مرعوبًا:

الحرية ترعبني
تقذفني في جو فراغ
يغتال كياني. . . . .
ويطوّح بي في مهواة
. . . . . .
قولوا لدعاة الحريه. . .
فليبتعدوا عني
أنا ضد العتق
أنا مخلوق للرق
. . . . .
الحرية عزم وإراده
الحرية ما خلقت لي. . . .
بل خلقت للساده!!
فأنا مهما نلت من الرفعه
والصيت وطيب السمعه!!
. . . . . .

سأظل مدى عمري عبدًا

يخشى خطر الحريه(36)

هذا الرعب القاتل فرقاً من الحرية وإيثار العبودية عليها ما كان ليتجذر في النفوس إلى هذا الحد لولا أن الوسائل القمعية ضد حرية الإنسان كانت قد رسخت هذا الإحساس، واغتالت نقيضه، وهو الإحساس بقيمة الحرية، وحين تغتال الحرية تغتال الحياة ذاتها، وبالتالي تصبح العبودية وجهًا آخر للموت.

إن المضمون الفكري للعبودية عند العدواني لا ينفصل عن الواقع السياسي، فالحرية محاصرة إما من داخل الإنسان نفسه، لأنه يخاف عواقبها، أو لأنه لم يكن يعرف غير الرق والطاعة حياة وسلوكاً، أو لأنه تربى على أن الحرية ليست له وإنما للسادة، من علية القوم، على اعتبار أنه يفتقر إلى أبسط وسائلها، وهي العزم والإرادة، وإما أن تكون هذه الحرية محاصرة من خارجه بفعل السلطة القهرية، ففي قصيدة «مدينة الأموات» هناك حديث عن تلك الشوارع المسقوفة بالحجارة التي تمنع نفاذ الضياء والهواء، وفي قصيدة «مدينة» هناك حديث آخر عن تلك المدينة التي قد أغلقت من دون أهلها الأبواب، وهذا الواقع المؤلم بغياب الحرية، ووأدها في وجدان الإنسان، يجعل من اعادة الثقة بها كوسيلة حياة أمرًا صعباً بل شاقاً ومضنياً، ولذا يبدأ العدواني بإعادة قراءة الواقع قراءة متأنية، وتفكيكه وإعادة بنائه تمهيدًا لمحاورته.

(6)

تفكيك الواقع وإعادة بنائه:

إن محاولة قراءة الواقع قراءة تفكيكية، وتسليط المجهر الشعري على مكوناته الدقيقة يعني عند العدواني محاولة أعمق لفهم ما ينطوي عليه هذا الواقع من معوقات تحول دون تقبله لمفاهيم جديدة تنقله من ربقة التخلف إلى آفاق العصر:

أفكارنا دجاجه

في كنف السلاطين

خرّاجة ولاّجة

في قُنّ أصحاب الملايين

وبيضها يثمر حسب الحاجه

أفراخها مدجّنه

تلقط حب الذل والقهر بمسكنه

حتى ترى خلاصها، إخلاصها

للذبح بالسكاكين(37)

هكذا تبدو نمطية التفكير العام لواقع مأسور فكرًا وسلوكاً بالسلطة وأصحاب الثروة، فلا يتشكل فضاء تفكيره إلا في محيط رغباتهم وأهوائهم، تحيط به الذلة والمسكنة. ويتحرك هذا المضمون في صيغة جماعية تضم «الأنا» والآخر لتأكيد شمولية هذا النوع من التفكير، فلا تتمحور الإدانة حول طرف دون آخر، بل تبقى مسؤولية جماعية تجسد مدى تدني المستوى الفكري الذي لا يرى أبعد من السلطة، ولا يفكر إلا بها. وإذا كان النص يومئ إلى إدانة الطبقة المفكرة في هذا الأمر فلأن دورها الأساسي يمكن في إيقاظ الوعي، والتمرد على أشكال الجمود والتخلف، باعتبارها النخبة المفكرة القادرة على إحداث التغيير وقيادة الرأي العام، لا أن تلغي وجودها وتنقاد إلى السلطة بصورة مذلة ومهينة، ويعمد النص إلى تجسيد هذه الأفكار المدجنة وما يصدر عنها «بالدجاجة» ، التي لا تبيض إلا حسب الحاجة، ولا يصدر عنها إلا فراخ مدجنة مثلها، تلقط حب الذل بانتظار السكاكين التي تهوي على رقابها، والصورة عميقة المغزى والدلالة على بيان حمأة المهانة والمسكنة التي يتقلب فيه الفكر تحت مظلة السلطة التي تسخره لها حسبما تريد، مقيدة إياه بالمنافع الشخصية التافهة التي يقبل عليها بمذلة ومهانة.

ويتكرر المضمون عند العدواني، في تجل آخر، من منظور التعارض بين القول والسلوك، فالقول المزخرف ينبيء عن موقف، ثم لا يلبث السلوك أن يهدم هذا الموقف القولي تحت تأثير السلطة، التي تصبح هي الحقيقة التي ينبغي التوقف عندها، وما بعدها فسراب وقبض ريح:

لا يخدعنك ما يقال فإنما

بين المقالة والسلوك خصام

كَلِمُ الملائكِ تحت ألسن عصبة

إبليس مأموم لها وإمام

قالوا فنالوا، وازدريت مقالهم

ومنالهم، فدَهتنيَ اللوام

وسألت أحلامي وأيامي فما

صدقَتنيَ الأحلام والأيام

... إني دريت الأمر فاستغنيت عن

قوم على ذل المقام أقاموا

. . . . .

وسألت نفسي والطريق مفازة

والطود يُهجر، والسهول ترام

هل تحفظ الأقلام ما أودعته

في صدرها، أم تنكر الأقلام؟

قالت: وأكدت الحوادث قولها

الحق... ما قالت به الحكام

منَّيت نفسك، والأماني كلها

خِدعٌ، وما عند الأنام ذمام(38)

يتشكل النص هنا في إطار الرؤية الشخصية «للأنا» مع اتكاء خاص على التجربة التحليلية المباشرة لهذا الموقف، مما قد يعمق من تأثير فاعلية الخطاب في ذهن المتلقي، ولذا يكون هناك تركيز على المخاطب الذي يتوجه إليه النص بصورة مباشرة، مبتدئًا بعبارة تحذيرية «لا يخدعنك ما يقال..»، لتهيئة المتلقي ذهنيًا إلى نتائج التجربة الذاتية في سبر الواقع الذي يصطدم فيه القول بالسلوك، حيث يضفي القول مظاهر وأردية خادعة لا تعكس حقيقة النفس، التي تشترى بالمتاع، فيفتضح سلوكها، وتظهر على جبلتها الحقيقية، جبلة منافقة، لا تثبت على مبدأ، أو رأي، «قالوا فنالوا» هكذا ينسجم الموقف، لصالح هذه الفئة المخادعة، لكنّ العدواني يرفض هذا الزيف بل

يزدريه، ورفضه هذا صادر عن تجربة وتحليل دقيق للموقف يلام على أثره، بشدة، مما يدفع «الأنا» إلى أن ترتد إلى نفسها من الداخل، في مساءلة حول حقيقة الموقف، تنتهي بها إلى تأكيد رؤيتها، ويتواصل الحوار مع النفس مرة أخرى، في سياق تناقضات الواقع، أملاً في الوصول إلى شبه يقين يضمن «للأنا» الحفاظ على القيم والمبادىء التي غرستها في النفوس، غير أن هذا الأمل لا يتحقق، إذ تؤكد النفس من الداخل، والوقائع من الخارج أن منطق السلطة فوق كل منطق، وأن الأحلام والأماني ليست إلا خدعًا. هكذا يكتشف العدواني حقيقة الموقف برمته، ودخائل نفوس الناس، وانجذابهم إلى السلطة، وتنكرهم للمبادىء والقيم التي تباع في سوق السلطة بأبخس الأثمان.

ويبقى تعارض الواقع وتناقضاته مع القول من المضامين الملحة على فكر العدواني، فيقف الشاعر عند هذه التناقضات متأملاً ومحللاً لما تنطوي عليه من أهداف، ومرام خاصة، فيلتقط لنا مشهدًا طريفًا من الحملات الانتخابية التي يكثر فيها الوعد للمواطن بتحقيق الطموحات، والوعيد للسلطة إن لم تستجب للرغبة الشعبية، وتعلو فيها الأصوات مطالبة بالتغيير، ثم ينتهي فجأة كل شيء إلى لا شيء:

الوعد مات

والوعيد مات

وعاثت الديدان بالرفات

وعربدت، فاغتالت التربه

وانتهت اللعبه

فما هناك ندوة ولا خطبه

... وسقطت أعمدة الخيام

على موائد الطعام

وصارت الأحلام

سخرية الأيام

.....

وعاد ما كان،

إلى ما كان،
يلابس الحياة في أمان
بنجوة من رغبة أو رهبه[39]

هكذا يواجهنا النص ابتداء بموت «الوعد» و «الوعيد» اللذين كانا جوهر القضية التي دار في فضائها الموقف، ولا يكتفي النص باعلان الموت بل يمضي في استقصاء صورة الموت نفسه، ليؤكد فاعلية الموت فيما كان يعتقد أنه الحياة، فإذا هو الآن رفات تعيث فيه الديدان، التي استمرأت لعبة العربدة في هذا الرفات حتى اغتالت تربته، رمز الحياة، والدلالة عميقة المغزى على التنكر للمبادىء والقيم التي لا يصمد دعاتها أمام تحديات الواقع، بل سرعان ما ينكسرون أمامها بعد انتهاء «اللعبة». بمثل هذه الرؤية يؤكد النص أن الأمر بدا، بعد انتهاء فصول اللعبة، كما لو كان مشهدًا من مسرحية هزلية، سقطت فيه أعمدة الخيام على موائد الطعام، في اشارة ساخرة إلى تلك الموائد الصاخبة التي كانت تقام في مواسم الانتخابات حيث يتبارى المرشحون في عرض برامجهم الانتخابية مصحوبة بموائد عامرة بما لذ من الطعام، تستهدف مخاطبة البطون قبل العقول، وحتى مع فوز المرشحين تضيع الأحلام، فيصبح الواقع ذا بعد واحد عاجز عن تجاوز حاضره، إذ لا يشكل المستقبل له بعداً آخر يتضاد معه في لعبة التحدي، والنزوع إلى التغيير بل يبقى الحاضر هو المستقبل. وتشكل عبارة النص «وعاد ما كان إلى ما كان» بؤرة دلالية في نسيجه تجسد افتقار الرؤية المستقبلية للواقع الذي تضيع فيه الذات بين الاستسلام للرغبات والمنافع التي يشتري بها سكوتها وبين إيثار السلامة والصمت خوفًا من إرهاب السلطة وبطشها.

ويأخذ استهجان تغليب المنافع الشخصية، والتغرير بالناس وخداعهم للوصول إلى السلطة حيزًا من فكر العدواني في تحليله للواقع، الذي يناهضه مناهضة شديدة تكشف عن عواره وأدوائه، فيلقي ضوءا باهرًا على بعض النماذج الاجتماعية التي تمارس الكذب، وتظهر مالا تبطن،في سبيل الوصول إلى السلطة:

كل الذين أقسموا لكم
بكاذب القسم

اتخذوكم سلمًا إلى مدارج النعم

وأصبحوا من الأساطين

وصار كل منهم ينفخ أوداجه

ويشيد أبراجه

. . . . .

صاحب سلطة على الميادين(40)

يتم تشكل المضمون لهذه النماذج المنحرفة، في أبسط صوره الممكنة وبلغة شعرية تقريرية، لاعتماد أسلوب الصدمة النفسية في مفاجأة المخاطب البسيط بحقيقة أولئك الذين غرروا به حتى أوصلهم إلى سدة السلطة فإذا بهم مشغولون بذواتهم، ماديًا ومعنوياً عن معاناته وهمومه، فلا هم لهم إلا جمع المال، وشهوة السلطة، ويكاد مثل هذا المضمون المعتمد على الصدمة المفاجئة، في مخاطبة المتلقي للنص لإشعاره بخيبة الأمل والإحباط في الآخر المضاد، قاسمًا مشتركًا في المضامين الشعرية عند العدواني، وبخاصة تلك المتعلقة بتحريض الوعي الجماهيري، وتبصيره بما ينطوي عليه واقعه من أمور قد تجوز عليه.

وإذا كان النص يتحدث عن موقف معين، وفي لحظة زمنية معينة، فلا يعني ذلك أن هذا شيء طارئ، يمكن تجاوزه، بتجاوز زمنه، أو بتغيير شخوصه، إنه جزء من بنية اجتماعية يستغل فيها الإنسان أخاه الإنسان لأغراضه الشخصية، وهي تكاد تكون تجربة إنسانية عامة وقضية أخلاقية، ولهذا كان جهاد العدواني في مناهضة هذا السلوك المنحرف وغيره حركة مستمرة لاتعرف التوقف أو المهادنة.

ولعل في اتكاء المضمون الشعري عند العدواني على نتائج الموقف لا تفاصيله، ولا ملابساته، التي قادت إلى هذه النتيجة، يخدم هدفا آخر وهو اعطاء إيماءة مكثفة إلى المفارقة الحادة بين الواقع والمثال في الممارسة الإنسانية للحياة.

وتمثل السلطة التي ترد في كثير من المضامين الشعرية عند العدواني، وبصيغ مختلفة، «السلطان» «سلاطين» ، «دولة الأوثان»، «صنم» «وثن»، «السيد»، «الحكام»،

«دولة الجواري والخدم»، «عمامة وعسكر» «العسكر» «الأنظمة»، بنية أساسية في نسيج النص الشعري عنده باعتبارها مسؤولة عن الكوارث التي آلت بالواقع إلى التخلف وانهيار الحلم العربي بالوحدة، والهزائم النكراء، وقتل روح الإبداع في الإنسان، من خلال ارتباطها بالقوى المتخلفة التي تمكن لها من السلطة والتسلط، ولذا يلقي العدواني ضوءًا باهرًا على هذه الظاهرة محاولاً أن يغوص في تفاصيلها وأسبابها، ليقدم لنا رؤيته كشاهد عصر على هذه المأساة:

نحن لم نهزم، ولكنّ الهزيمه

في ضمير الأنظمة

عششت فيها وباضت

فرخت فيها السجون المظلمه

. . . .

هزمتنا الأنظمه

هزمتنا الأنظمه

. . . .

شردت أحرارنا

شوهت آثارنا

فرغتنا للحياة الهرمه

هزمتنا الأنظمه

هزمتنا الأنظمه

رهنتنا للخدم

قتلت فينا الهمم

. . . .

فغدونا أمة مستسلمه

هزمتنا الأنظمه(41)

يبدأ النص في تأسيس موقف تضادي في سياق الضمير الجماعي، الذي يتخلل شبكة النص بصورة طاغية ، والآخر المفرد فتتنامى كلها في اتجاه واحد نحو تجسيد لحظة إدراك الهزيمة، التي تنفيها الصيغة الجماعية عنها، وتلقيها على الطرف الآخر الذي تعتبره مسؤولاً بصورة مباشرة عن الهزيمة من الداخل، قبل أن تكون من الخارج. لقد قتلت هذه الأنظمة، بصيغة جماعية، إنسانية الإنسان وجعلته رهنًا للسجون والمعتقلات، فتحقق له من ذلك شمولية المصير المأساوي «أمة مستسلمة»، ويجنح النص إلى بيان حجم المأساة من خلال الإشارة إلى التفاصيل الواقعية التي كانت وراء هذا الحس الشمولي بالمأساة، وفي الوقت الذي ينفي فيه الخطاب الهزيمة عن الـ «نحن»، فإنه لا يلبث أن يؤكدها في سياق وقائع هذه التفاصيل التي تلتقي في تناميها عند نقاط جوهرية، ممثلة بالتكرار اللفظي «هزمتنا الأنظمة»، الذي يتكرر خمس مرات، ويمثل بؤرة ارتكازية في النسيج النصي، تشع بدلالاتها الكثيفة على واقع الحال – الذي يؤكد أن الهزيمة هزيمة الإنسان من الداخل بفعل الأنظمة – وترتفع في كل دورة من دورات النص درجة التوتر التي تسمح بتداعي الأفكار وانثيال الانفعالات بشكل تلقائي.

ويتجلى مضمون علاقة السلطة بالهزيمة بشقيها، المعنوي والمادي، في سياق بنية لغوية متضادة تبدأ بالجملة الاسمية المنفية الهادئة النبرة، ثم تنعطف منها الى الجملة الفعلية المثبتة العالية النبرة، التي تتتابع بشكل متلاحق، وتتخللها الصيغة المضعفة، وتهيمن عليها التمددات الصوتية، التي تغطي شبكة النص بصورة لافتة للنظر، لتجسد حالة انفجار «الأنا» في مواجهة الحدث (الهزيمة)، أو الأحداث المأساوية التي آلت بالأمة إلى هذا الخنوع المذل، ويتوازى هذا الموقف تمامًا مع موقف العبودية الذي سبق أن أشرناإليه قبل قليل، حيث حولت السلطة الإنسان إلى عبد يرفض الحرية والتمرد، ويستمرئ عليها العبودية والخنوع.

وتظل السلطة وتداعياتها، تلح على فكر العدواني باستمرار من خلال انسرابها في مضامينه الشعرية حتى بعد أن تقدم به العمر، إما بصورة مباشرة، أو غير

مباشرة، وتأتي في شعره إما مقرونة بتحالفاتها التقليدية من القوى الرافضة لفكرة التنوير أو بدونها، غير أن أكثرها وضوحًا في شعره تناولها في سياق تحالفاتها، أو تناول تحالفاتها في سياقها، باعتبارها جميعًا وجهًا واحدًا من وجوه التخلف، ولذا كانت نظرته التأملية فيها تصدر عن حساسية فائقة تجاهها جميعًا:

آه من تلك الأراقم

تحت ريش العسكر المنفوش

أوطيّ العمائم

حاصرتنا بمعاقل

قيدتنا بسلاسل

فجرت فينا القنابل

فتهاوينا شظايا

من ضلوع وجماجم

. . . . .

إنما سر الهزائم

في نسيج الأنظمه

حيث تغتال العزائم(42)

إن لفظة «الأراقم» الذي تتصدر النص، تشير إلى أكثر من جهة، إنها الكلمة المفتاح التي تنساب في إطارها كل متعلقات الوصف التي تصب في إطار ذلك الإحساس الشمولي بامتهان كرامة الإنسان، على كل المستويات، وهو المفهوم الذي يتكرر عند العدواني باستمرار مجسدًا هاجسًا لا ينقطع من التوتر والقلق، الذي يدفع اللغة الشعرية عنده إلى ابتداع تركيبات لغوية خاصة قادرة على شحن اللغة بإيحاءات تجسد المواقف الشعورية الغاضبة، مثل «ريش العسكر المنفوش»، «طيّ العمائم»، «سر الهزائم في نسيج الأنظمة» «تغتال العزائم»، حيث تتوازى مع تعبيرات أخرى وردت في النص السابق «الهزيمة في ضمير الأنظمة»، «قتلت فينا الهمم»، «أمة مستسلمة»، ناهيك عن التكرار اللفظي المحض، الذي يمثل السمة الغالبة على الكتابة الشعرية عند العدواني، وقد رأينا له أمثلة عدة على

ذلك فيما سبق من الدراسة، حيث يصبح التكرار عنده بؤرة ارتكازية في النص يلتقي ويتقاطع عندها عدد من القضايا التي يثيرها الخطاب.

ولعل مقارنة سريعة بين مضموني النصين السابقين عن السلطة تتيح لنا أن نلمح بعضًا من التكرار المضموني الذي يرصد على نحو مركز تداعيات الواقع، التي تأخذ بعدًا شموليًا في تداعياتها، مما يشعر بهيمنة النموذج المضموني الذي يتشكل، في تراكيب لغوية، وصور فنية، متشابهة، تنسرب في شبكة النص بصورة تلقائية تفرضها طبيعة المضمون الذي تشكل في سياقه النموذج الأول.

(7)

الخطاب العقلي والتمرد:

في لحظات الثورة والتمرد على تناقضات الواقع ينشط الشاعر في توظيف العقل، بما ينطوي عليه من مدركات وأفكار وأخيلة في محاورة اللحظة الراهنة للخروج، من مأزقها، فتتداخل في هذا الحوار أصوات:النبوءة، التي ترهص بما وراء الواقع، وتأرجح «الأنا» بين التوحد مع الواقع أو الانفصال عنه، وتلبس الخيال بالواقع، وتحول اللامعقول إلى معقول، حيث تتشكل في سياقاتها رؤية فكرية تعمل على اختراق منافذ الرؤية إلى أبعد فضاءاتها للقبض على اللحظة المدهشة في تعميق الإحساس بالوعي، وتأسيس المدرك العقلي القادر على الوصول بالمتلقي إلى إيقاظ فاعلية التفكير بالواقع وتداعياته السياسية، والاجتماعية، والفكرية، كجزء من فلسفة التنوير التي يسعى الخطاب الشعري عند العدواني إلى تأسيسها، وتجذيرها في وجدان المتلقي ليكون قادرا على التوازي فكريا مع تحديات الحاضر التي تفرض هيمنتها عليه، إلى درجة التيه والضياع، وتمنع أو تحد من إشراقة المستقبل، بصور وأشكال متعددة.

(أ) النظر إلى ما وراء الواقع:

تستمد النبوءة الشعرية إرهاصاتها بما وراء الواقع من عناصر الحدس التي تثور وتتوهج في لحظات التجلي الشعري، فتتشكل الرؤية من عناصر معقدة يلعب فيها

الرمز أو الموروث، بأنماطه المختلفة، دورًا حاسمًا في بلورة مشهد الرؤية[43] الذي ينفتح على فضاء آخر ينذر بالآتي، وفي قصيدة العدواني «خطاب إلى سيدنا نوح» نلمح شيئًا من أبعاد هذه الرؤية:

يا نوح أدركنا

من قبل أن يأتمر الطوفان بالسفينه

وتفقد الأرض مظلة الضياء

في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام

فشرّعت له قوانين الحلال والحرام

وطمرته في أحافير الزمان قبل ألف عام

فباع دنياه وباع دينه

وقدس الصخور

صحفًا وحجرًا

وهام في دنيا القبور

. . . . .

يا نوح أدركنا

فليس إلا أنت بين الأنبياء

ساد على الطوفان

وعاد بالحياة والأحياء

على سفينة الهدى إلى بر الأمان

من قبل أن نغادر الحياة غرقى

مثل ابنك المسكين

أفزعه الطوفان فاستولى على أعصابه الخبل

فكان بين المغرقين

. . . . .

يا سيد الربابنه

يا نوح أدركنا

من غرق مهين

. . . . .

يا قاهر الطوفان

بالحكمة واليقين

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا[44]

إنه الطوفان، هكذا ترهص الرؤية بالنبوءة، المنبثقة من أتون الموروث الديني، الذي يصبح مركز الإشعاع الدلالي في تكوين عناصر الرؤية، ابتداء من عنوان النص، «خطاب إلى سيدنا نوح»، الذي يومئ إلى البحث عن مخرج من أزمة الطوفان القادم، فليس هناك تجربة في التاريخ تعاملت مع الطوفان كتجربة سيدنا نوح عليه السلام، وتدرك «الأنا» عمق هذه التجربة الإنسانية الفريدة، فتضفي على صاحبها من الصفات ما تجعله المنقذ الجديد من الطوفان القادم فهو سيد الربابنة، الذي قهر الطوفان بالحكمة واليقين. إن التوجه أو البحث عن الخلاص من خارج الواقع المعاصر إلى واقع التاريخ إيماءة إلى عقم الواقع، ورهبة القادم، وهنا تبرز تجربة الطوفان العظيم، كشاهد ماثل في الذاكرة على الخروج من أسر الواقع الحافل بالكارثة القادمة.

ويستلهم النص كل مكونات التجربة التراثية فيذكر اسم «سيدنا نوح»، الذي يتردد كثيرًا في النص، و «الطوفان»، و «السفينة»، و «ابن نوح» فيوظفها توظيفًا عاليًا يكشف عن مدى قدرة اللغة الشعرية على مزج كل هذه المكونات وصهرها في كيان واحد لتصبح التجربة المعاصرة وجهًا آخر للتجربة التاريخية، لكن السمة الفارقة بين الوجهين، أن الأول لا يعاني من أزمة المنقذ، فهو حاضر قبل الكارثة وبعدها، في حين أن الثاني غائب لا وجود له، وهذا في حد ذاته يمثل بؤرة التأزم في الخطاب، ومن هنا كان هذا الخطاب الموجه إلى سيدنا نوح، بصفاته الجوهرية، التي لا يشاركه فيها مشارك على الإطلاق، «فليس إلا أنت بين الأنبياء ساد على الطوفان»، لتجسد

الإحساس بانعدام النظير المعاصر القادر على الإمساك بخيوط الكارثة، وعلى هذا جاء الإلحاح المستمر على جملة النداء «يا نوح أدركنا»، التي تتخلل نسيج النص بصورة متكررة جامعة بين خطي التوتر، والتنامي في بنية النص الشعري في وقت واحد، حتى إذا ما اكتمل التنامي انهالت الجملة ذاتها في نهاية النص بشكل متتال لتجسد لحظة الفزع بغياب النظير المعاصر.

وإذا كان تشكل مضمون الخطاب في عمومه ينطلق في أبعاده الدلالية من المنظور التراثي، الذي تتنامى في رحمه أزمة الواقع، فإن بنية تشكله اللغوية أضفت خصوصية معينة على بعض دلالاته، التي تتجاوز الدلالة التراثية إلى دلالة جديدة، تأمل تعبير «وتفقد الأرض مظلة الضياء»، فالعلاقة بين المظلة والضياء، في هذه المزاوجة اللغوية، ليست متطابقة، لانتمائهما أصلا الى حقلين دلاليين مختلفين، بيد أنهما قد أقسرتا على هذه المزاوجة، لإنتاج دلالة جديدة، تشير إلى عناصر التنوير، التي تتعرض إلى الزوال تحت ضغط الواقع، وكذا الأمر ذاته مع التعبير الآخر «في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام»، فلفظتا «عساكر الظلام» في هذا التعبير، غير متطابقتين أيضًا في المزاوجة، لاختلاف حقليهما الدلالي، لكن جمعهما في هذا التعبير يضفي دلالة جديدة توحي بمواقف القوى المضادة لحركة التنوير، وترتبط العبارتان السابقتان بعلاقات تضادية (ظلام × ضياء) لوصف واقعية الموقف المتأزم في صراع القوى التي تحاول بسط هيمنتها عليه، وتسمح جملة التضاد الثانية، بصيغتها الانفعالية، بانبعاث كل عناصر التضاد التي ترتبط معها في الموقف المضاد للأولى، فتتنامى حركتها بصورة سريعة من خلال تتابع بنية التشكيلات اللغوية، التي تعمل على تثبيت هذه العناصر بتسميتها، في سياق علاقاتها التضادية، الحلال × الحرام، دنياه × دينه، أو التناظرية، الصخور // صحف // حجر // قبور//، لتأزيم الموقف، وشحنه بهذه الطريقة المثيرة التي يصعب معها تفادي الطوفان الذي يتحدث عنه النص.

وتبدو الإشارة إلى موقف ابن نوح من الطوفان، وعصيانه لأبيه، في بنية النص، ثرية الدلالة على نتائج الموقف المضاد، بحكم ما تستثيره القصة القرآنية في هذاالموقف، من إشعاعات دينية تجسد العقوق، والعصيان، والغرور، وفقدان العقل، في موقف يستوجب حضور العقل.

ويظل عـالم مـا وراء الواقع هاجسًا يتكرر عند العـدواني في أكـثـر مـن مكان في ديوانه مشكلاً في ذلك جزءًا من بنية تفكيره وفلسفته في تجاوز واقعه، لإيمانه بحتمية التغيير متكئًا في ذلك أحيانًا على أحاسيسه ومشاعره حين تغيب الرؤية:

تمور فيَّ شهوتان

حماسة لدوحة فينانة الشجر

ساحرة الثمر

وفزع مروع يرعد كالبركان

يعصف بالحياة والبشر..(45)

هكذا تتنامى المشـاعر والحـواس وتتجـاذب في عنف، بين حلم «يوتوبيا» تلك الجنة المفقودة على الأرض، وبين حلم التغيير، الذي لن يتم ما لم تجتث كل أشكال الحياة القائمة، لإعادة بناء الحياة من جديد. وإذا كان القلق والتوتر هما اللذان يهيمنان على النص لوقوع الشهوة بين بعدين متضادين «حماسة...× وفزع... » فيتقاطعان بصورة حادة في وجدان «الأنا»، فما ذلك إلا لانعدام الرؤية، التي تلح عليها «الأنا» لكنها لا تنبلج، مضاعفة بذلك من مساحة القلق في النفس:

وهكذا أجلس فوق فُلك مضطرب الأهواء

أنتظر السماء

لعلها تكشف عن نفسي غمة عمياء

فيشرق الطريق بالضياء

إنه «فلك مضطرب»، و«غيمة عمياء»، بمثل هذين الوصفين تجسد «الأنا» الموقف برمته، موقف يرهص بالكارثة، قد سدت فيه منافذ «الرؤية»، ولم يبق إلا انتظار العون من السماء، وهذا التسليم القدري للواقع، وانتظار المجهول يعمق من مساحة التوتر النفسي، لأن الإقرار بالعجز، يعني العودة «بالأنا» إلى نقطة البداية، إلى عالم النفس الذي تمور فيه الشهوتان، شهوة الأمل، وشهوة الثورة المروعة.

ويتكرر انعدام الرؤية عند العدواني، ليصبح انعدامها رؤية شمولية، يقودها الأمل الذي يعلق عليه فعل التغيير، ولكنه لا يأتي أبدًا:

ونظل نرصد طالع الأمل

والليل يأتي بعده

فجر كريه أبرص

عنه النواظر تنكص

والفجر يأتي بعده

ليل تخال نجومه

مثل الدمامل

. . . . . .

ونظل نرصد طالع الأمل

وإذا المزابل تعجن الفضلات فيها

وتصف في طبق على نسق

. . . . . .

ونظل نرصد طالع الأمل!!(46)

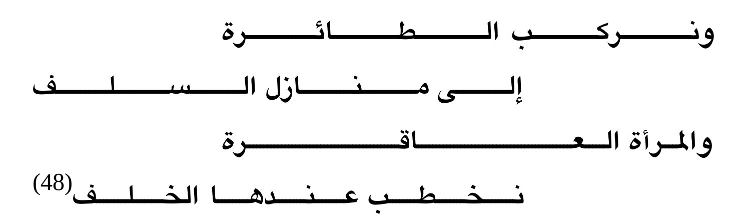
تنتقل التجربة الرؤيوية من الذات إلى صيغة جماعية، ليصبح الموقف تعبيرًا عن رؤية شاملة ينتظمها التربص والترقب المشوبان بالقلق على الآتي الذي ما إن يقترب بزوغه إلا وينتكس، وتكتمل دورة الزمن، في تعاقب الليل والفجر فتصبح كل دورة من دوراته أكثر بشاعة من سابقتها، فالفجر كريه أبرص، والليل نجومه كالدمامل. وتتجلى الوظيفة الدلالية للنعوت هنا باعتبارها محددة لطبيعة الدورة الزمانية غير المرغوبة، وينطوي اختيارها دون غيرها، كنعوت بشعة، على مسحة نفسية، كرد فعل انفعالي لدورة الزمن الثابتة عند مستوى معين لا تتجاوزه إلى ما هو مرغوب فيه. وبقدر ما يصل الترقب إلى أقصى طاقاته في الانفراج تحدث الانتكاسة، لتبدأ دورة أخرى من الترقب، في حلقة مفرغة، تبلغ أقصى درجاتها بشاعة في تلك الصورة المنفرة «وإذا المزابل.. الخ» لتبيان فاعلية الواقع في مواجهة الأمل بالتغيير الذي يظل في نطاق الترقب من غير يأس.

ولا تختلف بنية المضمون في هذه النصوص السابقة عن بعضها كثيرًا، إذ تتشكل البنية في كل منها من منظور الترقب والانتظار، لشيء قادم، فليس ثمة فرق كبير في الدلالة بين القول: «يا نوح أدركنا» والقول: «أنتظر السماء»، والقول: «ونظل نرصد طالع الأمل»، إلا في البنية النحوية، وما عدا ذلك فالمضمون، بصفة عامة، محكوم ببؤرة انفعالية، يسودها القلق الذي يتموضع في هذه النصوص في تشكيلات لغوية مختلفة تنتظمها علاقات التوازي المضموني التي تتخلل أنسجتها.

(ب) جدلية اللامعقول

على الرغم مما قد يثيره مصطلح «اللامعقول» في ثقافتنا المعاصرة من نزاعات فلسفية ونفسية حول مضمونه، وطرق استخداماته، فإن ما يهمنا منه هو أبسط معانيه المستخدمة، ونعني به ما يتعارض مع الفطرة السليمة، أو ما يتضاد معها، مما هو مدرك بالتجربة والحس، أو مما قد عرف بالضرورة من خلال التلازم العقلي بين فكرة وأخرى تلزم عنها.[47]

من هذا المنظور تطل علينا لا معقولية الواقع الذي يحاوره العدواني، منبهًا إلى خطله وعواره تارة، وداعيًا إلى التمرد والثورة عليه تارة أخرى، لأنه تجاوز الحدود الدنيا من العقل، وأصبح اللاعقل سمة الواقع، وفي قصيدة «تأملات ذاتية» لمحة ذكية إلى تلك «اللامعقولية» بالمعنى الذي أشرنا إليه:


ونركب الطائرة
إلى منازل السلف
والمرأة العاقرة
نخطب عندها الخلف[48]

بمثل هذه الصورة يتضاد الواقع – عند العدواني – مع العقل، ومنطق الحياة، وعلى الرغم مما تنطوي عليه الصورة من سخرية فإنها تومئ إلى جدلية ذات بعد واحد، ترى الحاضر من زاوية الماضي، وهي تكاد تكون سمة عامة تجعل الإنسان العربي غير قادر على الخروج من شرنقة الماضي، وتنفس المعاصرة، ومن هنا جاء

تعبيرالشاعر عن هذا الوقف بصورة شاملة، تدين الإنسان والزمان. وينطوي البيت الثاني من الخطاب على بعد إشاري، يتجاوز دلالته الأولى، لينصرف إلى دلالة حرة تكمن في عدم تحكيم النظرة الموضوعية في شؤون حياتنا، أو في الاهتمام بالتافه من الحياة على حساب الجوهري منها.

ويتوازى هذا المضمون، مع مضمون آخر، في قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح»، ينطلق من مفهوم الماضي ذاته في النظرة إلى الواقع:

تناوب الموتى عليه يخطبون

يُكفّرون

كُلَّ جيل همَّ أن يفكرا

ويكشف القناع

عن سادة رعاع

تصدر بالعادات والطباع

عن رمم تحت الثرى

ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الذرى[49]

ويكمن التوازي المضموني، في الدلالة العامة ، على أسر الماضي، وسيطرته على بنية التفكير، التي لا تتواءم مع الحاضر، حتى بلغت محاصرة العقل والحجر عليه درجة الكفر لمن يهم باستخدامه، وهذه الفطرة لا تتفق مع فطرة الإنسان السوية التي شرفت بنور العقل. وتجلو بنية النص اللغوية خصائص وسمات هذه الفئة المتحكمة في اعتقال العقل بالتكفير سلاحًا ترهب به مخالفيها، فتتوالى الجمل الفعلية، في سياق المضارع، مشكلة موقفين متضادين للحظة من الزمن يتصادم فيها العقل، مع العادات والسلوكيات التي تجاوزها الزمن، ويبقى الإنسان وعلاقته بالزمن – (جدلية الماضي – الحاضر – أو المعاصرة – التراث) – هو جوهر هذا الصراع الذي يتجدد على الدوام بين الحركات الصاعدة، والحركات المثبطة، التي تتمسك بحرفية الماضي، فلا ترى الفضل إلا فيه، منكرة دور الحاضر في صنع الحياة.

ويتكرر مثل هذا الموقف كثيرًا عند العدواني، إذ نلتقي في «مدينة الأموات» مشهدًا آخر لا يقل تعارضا مع العقل ومنطق الحياة عما سبقه من نصوص:

مستودع الأكفان والرفات

مدينة عاكفة على عبادة الظلام

تكره أن تغرد الطيور

وتشرق الحياة بالزهور

حتى ابتسامة الأطفال!!

تكرهها... تخنقها على شفاههم

لكي يموتوا.. وتموت!!

وشرعها... أن الوجود.. كله

إثم، وجرم، وألم

وراحة الضمير في العدم(50)

تعتبر جملة «عبادة الظلام» في النص هي العبارة المولدة، لجميع أنماط العادات الحياتية التي لا تلتقي مع العقل على صعيد واحد، وينطوي النص على بعض التوازيات المضمونية التي تتراسل في شبكته مع النص السابق، إذ تنطلق كلها من بنية مضمونية واحدة، تهيمن على شبكة النصوص بالتوازي، الذي يتجسد في بنى مختلفة تعبيرًا، ومتجانسة مضمونًا، ولنتأمل هذه الأمثلة:

يُكفّرون كل جيل همَّ أن يُفكّرا

تكره أن تغرد الطيور

ويكمن التوازي هنا في تلك العلاقة التشابهية بين فعل الجيل الذي يهم بالتفكير فيصد بالتكفير، والطيور التي تحاول التغريد، فتصد بالاعتراض، ومثلهما في التوازي:

ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الثرى

وتشرق الحياة بالزهور

حتى ابتسامة الأطفال تكرهها

فالإنسان، والحياة، والزهور والأطفال، كلها واقعة في دائرة الصد أو الحصار الذي يحاول التعبير الشعري التأكيد عليه في سياق تلك اللامعقولية التي يمارسها الواقع ضد الحياة. إذ يبدأ تشكيل العلاقات الدلالية فيما بين هذه الألفاظ من منظور «الموت والظلام» اللذين يشكلان معا بؤرة مركزية، تلتقي عندها في النهاية كل الدلالات المفضية إلى ذات المنظور الذي انطلقت منه في البداية، مشكلة بذلك دائرة مغلقة، تبدأ من الموت، وتنتهي بالموت، وبذا تصبح فاعلية الموت بدلالاتها الرمزية مهيمنة هيمنة تامة على الإنسان الذي يحاول جاهدًا أن يخرج من حصاره وهيمنته بالتمرد عليه.

ويبدو هذا المناخ الناضح بالموت الذي يقدمه الخطاب مرعبًا، ومفعمًا بالسوداوية المطلقة، ومزدحمًا بالقلق على المستقبل فهو يتحرك في سياق زمن واحد، إنه باختصار يشير، دون لبس أو مواربة، إلى اللحظة الزمانية الحاضرة، التي تزدحم فيها هذه الأصوات التي تختزل الحياة في ثلاثة مساوىء: إثم + جرم + ألم، لا ترى غيرها، ثم تبني عليها نتيجة فترى أن راحة الضمير في العدم! متناسية الأوجه الأخرى للحياة. لكنه، على أية حال، الخيار الذي يناقض الفطرة السليمة في الإنسان الذي اختاره الله ليكون خليفته في الأرض.

ويتوازى مشهد وأد الإنسان واحتقاره، مع المشهد السابق لوأد الحياة واحتقارها، حيث نلتقي في قصيدة «يا جيلنا» صورة للامعقولية الإنسان في تعامله مع أخيه الإنسان، صورة تنضح بالرعب القاتل لفقدان العقل، وانفلات السلوك اللا أخلاقي:

تجارب من البشر على البشر

تسجنه، تصلبه، تدفنه بمقبره!

تمنعه أن يسكب الدمع على أحلامه المبعثره

... تسد فاه بالحجر!![51]

بمثل هذه الصورة السوداوية، البالغة البشاعة، تجسد لنا «الأنا» لا معقولية العلاقات الإنسانية، التي تتحول إلى تجارب بشرية تتوزع بين السجن، والقتل، والقبر وحبس المشاعر عن سكب الدمع، وسد الفم بالحجر عن الكلام.

وتجنح بنية النص اللغوية إلى تغليب صيغة الفعل المضارع على ما عداه، فتتوالى الأفعال بصورة متلاحقة لشحن الموقف بالحركة اللاهثة في متابعة أحداث هذه الصورة، كما لو كنا أمام شريط سينمائي طافح بالعنف، تتحرك أحداثه وفق طريقة «المنتاج» السينمائي التي يلجأ إليها مخرجو الأشرطة السينمائية، لإحداث أكبر تأثير ممكن في متلقي الرسالة، بجعله يتفاعل على نحو مضاد مع ما يراه من أحداث.

وتأخذ التشاكلات الصرفية للأفعال، «تسجنه» «تصلبه» «تدفنه» «تمنعه»، أبعادًا انفعالية، في بنية النص، تهيمن عليها النبرة الخطابية، المواتية لمثل هذه التشاكلات، التي توقظ الاهتمام، وتحفز الذهن على ملاحقتها. ومهما يكن من أمر فإن المشهد يبلغ ذروته في الامتهان حين «تسد فاه بالحجر» والتعبير ينطوي على إشارة إيحائية إلى غياب الحياة الديمقراطية، التي كان غيابها سببًا في هذه المأساة الإنسانية من العلاقات اللاعقلانية بين البشر، والخطاب، على أية حال، يوجه الاتهام إلى حاضر يزخر بمثل هذه العلاقات الشاذة.

ونلتقي عند العدواني، وجهًا آخر من «اللامعقول» يرتكز فيه على العلاقة المنطقية بين الأشياء، وحين تفتقد هذه المنطقية، يصبح الأمر عسيرًا على الفهم فيدخل الشاعر في محاورة منطقية مع الذات بإثارة الأسئلة التي تقود الآخر ذهنيًا إلى التفاعل معها بصورة تلقائية، لارتباطها المباشر بالواقع المعيش، وفي قصيدة «أريد أن أفهم»، يتكرر هذا العنوان في فضاء القصيدة ثلاث عشرة مرة، وفي ست دورات، من دورات النص، تبدأ كل دورة بطرح السؤال ثم تختتم الموقف بالسؤال ذاته:

أريد أن أفهم!!
إذا طلبنا الرأي من غير ذويه
وجاءنا بالرأي.. من لا رأي له
أذاك ما نقصده، ونبتغيه؟؟
مشكلة نحلها بمشكلة!!
وهل من العزاء أن نندم؟
أريد أن أفهم(52)

هذا المنحنى الفني في الإلحــاح على طلب الفـهم، يعـمل على إثارة المتلقي ولفت انتباهه وتهيئته لموضـوع المحاورة المنطقية، التي تجسد تناقضًا أساسيًا، في طريقة اتخاذ القرار الذي قد تعقبه كوارث، ويعمد النص إلى إبراز هذا المضمون من خلال قلق «الأنا» الذي يبرز حادًا في مطلع الخطاب، مطالبة بالفهم، ثم تتحـول إلى الذوبان في صيـغة الجـمع، ليصـبح الموقف بالتـالي حديثًـا عن ممارسة شمـولية تنطوي على مخاطر، ومن هنا ينتصب، التساؤل حادًا – عن مقصدية مثل هذا الاتجاه – معبرًا عن الدهشة والاستغراب، ويبدو الموقف برمته، كما لو كان، محاورة مع النفس فيما يجري على أرض الواقع من أمور لا تستند في مرجعيتها إلى عقل أو منطق، فيتحول الموقف بالتالي إلى أن يصبح لغزًا يستعصي على الفهم.

ويعمد الخطاب إلى تقديم أمثلة عديدة للممارسات اللاعقلانية في حياتنا اليومية، للتدليل على انحراف الواقع عن النهج العقلاني في سير الأمور، فيعقد مقارنة بين إحداها وبين السيل حين يسد الطريق أمامه، فلا يلبث السيل أن يكسر هذا الحاجز متدفقًا وفق نهجه المرسوم:

أريد أن أفهم!!
للسيل درب عندما يسد...
أيقف السيل وراء السد؟
أم يا ترى يرتد..!!
ويعلن الثورة والتحدي؟
وما هو المغنم..؟
من صد سيل شأنه
من أمرنا أعظم..!
أريد أن أفهم!!

يجلو النص واقعًا عمليًا في الثورة والتحدي، وهو بهذا يلمح إلى الثورة على الأوضاع المكرسة التي تخالف طبيعة الحياة المفطورة على الحركة والتدفق والامتلاء، ولا تترك صيغة السؤال في سياق المثال، أدنى شك في النتيجة الطبيعية لهذا الموقف،

وهو الثورة والتحدي، مما يعمق من إحساس التمرد في متلقي النص باعتبار ذلك أمرًا طبيعيًا، ويتعزز هذا الإحساس عنده أيضا بالصيغة المكررة التي يلح عليها الخطاب «أريد أن أفهم» ملمحًا إلى الإصرار على اختراق حاجز عدم الفهم.

وترد لفظة الثورة، والدعوة إليها، تصريحا أو تلميحًا في العديد من قصائد العدواني، وأكثر ما تأتي هذه الدعوة، في سياق الحديث عن لا معقولية الواقع، مما يشعر القارئ بضرورتها للخروج من مأزق الواقع، إذ نجد في المقطع الأخير من قصيدة «مدينة الأموات» دعوة إلى اعتبار الثورة أحد الخيارات المفتوحة:

إنّا هنا أمام أمرين

ليس لنا فكاك منهما:

أن نقلع الحياة من كياننا

ونختفي في غيهب القيود(53)

أو أن نثور.....

ونعلن الحرب على الأموات(54)

إن النص لا يترك لنا خيارًا ثالثا، بل يضعنا أمام خيارين، يردان في سياق صيغة الجمع، وعلينا أن نختار أحدهما باعتباره مطلبًا يتجاوز «الأنا»، إلى الآخر – الجماعة، لإضفاء رؤية شمولية على هذا الخيار، مما يذكرنا بمقولة «شكسبير» «نكون أو لا نكون» ! إنه خيار بين إرادتين متعارضتين، لا تجتمعان على صعيد واحد، إرادة الموت، أو إرادة الحياة.

لكن شمولية الثورة التي يدعو إليها العدواني في الخطاب السابق، لما تبلغ حد النضج الذي يكفل لها النجاح، ولذا فهو متيقن من هزيمتها ، إذ يقول بعدها:

وتنتهي الثورة بانهزامنا...

فإنما ....   «الكثرة تغلب الشجاع»

هكذا يلخص الشاعر، جماع الأمر كله، بعبارات قليلة، في سياق من تلك العبارة المشهورة: «الكثرة تغلب الشجاعة»، مما يشعر بانكسار خط الرؤية الجماعية

وتحوله إلى رؤية فردية أو خاصة، لا تصمد أمام تحديات الجماعة المهيمنة على الواقع، ويسهم التناص في الخطاب في إبراز الموقف بصورة حادة، بين قطبين متضادين مجموع×فرد أو كثرة × شجاع، مما يشعر بتوحد «الأنا» في رؤيتها للثورة، وهو أمر لا طاقة «للأنا» وحدها به:

قالت: ومن يثور
على زمانه المأسور؟
قال: تجيء بالمنكر
في زمن دولته
عمامة وعسكر[55]

بمثل هذا الحوار الخاطف، تطرح «الأنا» فكرة الثورة التي ترف في الذهن باطراد على المستوى الفردي، في محاولة لاختبار مدى امتداد هذه الفكرة عند الآخر، الذي ما إن يسمعها حتى يسرع إلى استنكارها خوفًا وهلعًا: «تجيء بالمنكر»، ولم يترك الخطاب دلالة لفظة المنكر لتنفلت كإشارة حرة، قابلة للتأويل الإشاري، بل حددها بزمانها تحديدًا دقيقًا «في زمن دولته عمامة وعسكر»، مما يشعر بمأساوية مثل هذا الفعل لو تم.

لكن «الأنا»، على أية حال، تراهن على المستقبل، فالمستقبل عندها كفيل بتحقيق هذه الثورة التي تصر عليها، ففي قصيدة «يا غدنا الأخضر» ، يختلط اللونان الأخضر، والأحمر في هذه الثورة:

يا غدنا الأخضر...
نحن هنا نشعلها ثوره
في أفق مُغبَرّ....
وكل سيف مدرك دوره
في اللهب الأحمر... [56]

يبدو اليقين هنا، بلا حدود، من واقعية هذه الثورة القادمة، فالأدوار موزعة بشكل دقيق، يكشف عن نمطية التخطيط، لهذه الثورة الحمراء، وتتشكل رؤية هذه الثورة من

منظور عام، يجمع «الأنا» والآخر، ويوحد هدفهما في سياق عبارة «نحن هنا» التي تتغلغل في أنسجة الخطاب ثلاث مرات، بصورة مطردة، محافظة بذلك على تماسك الرؤية الجماعية التي ينطلق منها النص في وصف هذا الحدث القادم، الذي تتنامى دلالاته بصورة مطردة حتى تبلغ أوجها، في اكتمال نضج «غدنا الأخضر» الذي يصبح «أحلى من الكوثر».

تكشف بنية المضامين الشعرية، في نطاق «اللامعقول» ، عن مشكلة مفعمة بالقلق، تهيمن على عقل الشاعر، فتتشكل في سياق عناصر حادة من العلاقات، التي ينتظمها خيط شبكي يتمدد في جسد النصوص مكونا بؤرة ارتكازية تنبع من علاقة الإنسان بتداعيات الواقع وافرازاته الخارجة على نطاق العقل والأخلاق والسلوك السوي، مما يفضي إلى أن ينبثق عن هذا الواقع حركتان تتنازعانه، بصورة تضادية: حركة تؤمن بالمكرس والثابت، وتعد الخروج عليه مروقا وكفرا، ولا تتردد في ممارسة كل الوسائل المتاحة لها للحفاظ على هذا الموروث، وكبت كل الأصوات والعناصر التي تحاول الخروج عليه، حتى ولو كان هذا الثابت غير متوافق مع العصر، وحركة أخرى تناهضها، وتكشف خطأها وخطلها، محاولة بذلك أن تؤسس رؤية جديدة، تصدر عن مقتضيات العصر، وبقدر ما تشتد الأزمة بين الحركتين، يأتي رد الفعل موازيًا لفعل قبلها، فإذا كان السجن، والقتل، والقبر، ووضع الحجر في الفم، هي أدوات الحركة الأولى، فإن أدوات الثانية هي الثورة والعنف، والسيف واللهب الأحمر، والأخيرة كما يبدو لا تدعو إلى الهدم، وإنما إلى البناء، وبذا يختلط ، كما قلنا من قبل، اللونان الأحمر والأخضر في حركة واحدة، تجمع بين الثورة والبناء، على نحو متناغم كتناغم اللحمة والسدى في الثوب الواحد.

ويهيمن طغيان «اللا معقول» على فضاءات المضامين الشعرية، فيتجلى في صور وأشكال تنبض بالرعب، والهلع من مستويات السلوك المجافي للفطرة، وانفلات الوازع الأخلاقي في العلاقات، مما يدفع باتجاه شحن المشاعر، وهزها بصورة لا تترك معها مجالاً للتساؤل عما ينبغي عمله، فقد أصبحت الطريق واضحة لا تحتاج إلى من يدل عليها، فالنفوس مشحونة بالانفجار المرتقب.

(جـ) مزج الواقع بالخيال:

في قمة الألم، ولحظات هواجس اليأس تتحول الأخيلة وأحلام اليقظة إلى أن تكون عوالم موازية على نحو مفارق للواقع، أو أنها ترتدي ثوبه لتكون بديلا عنه، وبالتالي يصبح الخيال هو الواقع الغائب – الحاضر، وبخاصة حين يكون الواقع بالغ القتامة، والبشاعة، كما هو واقع العدواني، الذي أرمضه، وعذبه إلى درجة اتخاذ قرار الموت خلاصًا منه كما سنرى بعد قليل، ولا يعني الاحتماء بالخيال هروبًا سلبيًا، أو فشلاً في مواجهة الواقع، وإنما يعني اختبارًا لهذا الواقع من منظور الخيال، فالخيال يوسع من دائرة الرؤية، حتى لتبدو بلا حدود، ويفجر الإرادة، وبخاصة حين يتعلق بهدف يكمن في المستقبل، ويعمل مع العقل – باعتباره أداة من أدواته كالمنطق – على ربط عناصر التجربة، غير أنه ليس بديلاً عن التجربة ذاتها[57].

وتكتسب تجربة المزاوجة بين الخيال والواقع عند العدواني، بعدًا محدودًا في شعره، فهو لا يلجأ إلى هذا النوع من «التكنيك» في مضامينه الشعرية إلا عرضا، بمعنى أنه لا يتقصده لذاته، باستثناء قصيدة «مواقف» التي تجسد حالة خاصة في هذا المجال، وقد تتسم تجربته في هذا المجال بمسحة رمزية موحية بالتغيير الذي ينادي به الشاعر ويحلم به:

أشياؤك السريه

نحن كما شاء لنا الهوى زرعناها

أنا وأنت

في غابة الصمت

فأورقت أشجارها على مطالع المكان

والزمان

وأثمرت مشيئة الإنسان

ملحمة كونيه[58]

ولعل ارتكاز المضمون هنا على الرمز، «أشياؤك السرية»، قد حول لغة الخطاب إلى جملة من التداعيات الرمزية، امتزج فيه المكان بالزمان لتحقيق هذا الحلم، الذي تضافرت كل عناصره، في وحدة متناغمة، «أنا وأنت»، فجاء «ملحمة كونية» حسب التعبير النصي للخطاب.

هكذا يصبح الواقع بعد تلبسه بالخيال حركة متدفقة بالحياة، تعززها إرادة التغيير، والتحول، فمن غابة الصمت، حيث السكون وخمود الحركة والموت، إلى تلك «الملحمة الكونية» التي تشي بالثورة العارمة، التي تكتسح كل شيء، وهي الحلم الذي يراود الشاعر، كهاجس يرهص به على الدوام، فينسرب في مضامينه الشعرية في أكثر من مكان – كما رأينا ذلك قبل قليل – مؤسسًا لظاهرة يعزز الواقع بمساوئه وقتامته توقع حدوثها باعتبارها أمرًا طبيعيا لواقع كهذا.ومهما يكن من أمر، فإن الحلم أو الخيال هنا ليس إلا مجرد اختبار نفسي لهذا الهدف الذي لا يعدو أن يكون من باب الأماني العسيرة التحقيق.

ولكن يبقى الحلم والخيال هما المتنفس الوحيد، لحالات الإحباط، والخروج من مأساة اللحظة الزمنية الراهنة، إلى آفاق الخيال، حتى وإن كان ذلك لا يتجاوز الأمنية المجردة لهذا الخيال، ولذا يتجسد هذا الإحساس في إطار التعارض بين الواقع والرغبة الذاتية التي تظل أمنية رومانسية:

يا ليتها كانت معي
وتنتفي ما بيننا الموانع
ويلبس الخيال ثوب الواقع
نهيم في أودية السكينه
تشملنا روح الطمأنينه
في ظل روض للجمال ممرع[59]

ويبقى التوازي المضموني، بين هذا النص وسابقه، كامنًا في تلك العلاقة المجسدة لهذا الخيال، فالعلاقة بين «أنا وأنت» حاضرة في الأول، تنمو في تناغم نحو اكتمال مشهد الصورة

النابض بالحركة والحياة، في حين أن العلاقة في الثاني غائبة، محاطة بالحواجز، التي تعمق من حالة الانفصام بين «أنا وهي»، وليس من أمل في إذابة هذه الموانع إلا أن يلبس الخيال ثوب الواقع، وهنا تنساب الأحلام الرومانسية المخدرة من رمضاء الواقع، فتصبح السكينة، والطمأنينة مطلبين ملحين للإحساس بمتعة هذه العلاقة، التي تتشكل عناصرها في مهاد رومانسي حالم، وهي هنا تتضاد مع عناصر تلك العلاقة الأولى، في النص الأول، التي تهيمن عليها حركة الحياة اللاهثة التي تتوج بتلك «الملحمة الكونية»، ولعل هذا الاختلاف بين عناصر تلك العلاقة عائد إلى اختلاف المولد البنيوي، الذي تفيض منه رؤية الخيال في امتزاجها بالواقع، فهو في الأول مكون من عناصر متماسكة، يهيمن عليها الرمز الذي يشكل مكونًا نصيًا يبلغ أوجه في نهاية الخطاب، في حين أن الثانية تعاني من أزمة الانفصام، التي في سياقها تنبثق رؤية التمازج بين الواقع والخيال، الذي يحاول أن يجمع أشتات الرؤية الموزعة بين متكلم + مخاطبة غائبة، ومن ثم يصبح غياب الآخر، هو المكون النصي الذي تتشكل عناصر الخيال في سياقه، فتضفي مسحة جمالية، وطمأنينة نفسية على قتامة الواقع، ولو في إطار التمني.

وتأخذ أحلام اليقظة «الأنا» في رحلات إسرائية من الخيال، الذي ما إن يحلق بعيدًا إلا ويعود ليرتطم بالواقع مخلفًا وراءه الحقيقة المرة التي لم يقهرها الخيال، وتجسد قصيدة «مواقف» وهي القصيدة الفريدة في هذا المجال، ثلاث دورات من الحلم تنتهي جميعها بالفشل في منح «الأنا» أدنى طمأنينة ممكنة:

أحلم أن الليل ورائي

والصبح أمامي

وسحابة أحلامي

تزرع أيامي

.. وإخال الحلم حقيقه

فأسربل ذاتي بحديقه

فإذا بي صرت ضحيه

في تيه الأبديه[60]

هكذا تأخذ غيبوبة الحلم «الأنا» في إسرائها، فتمعن في إظهار الأشياء بصورة تتواءم مع حالات الشعور التي تبسط هيمنتها على النفس في لحظات الاستغراق الحلمي هروبًا من جهامة الواقع، فتمدها بأمل التغيير، فترى الليل، رمز الواقع قد تراجع، والصبح رمز التغيير، قد أزف إشراقه، وما بين هذين البعدين نمت الأحلام وازدهرت، حتى تلاشت الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، مما أوقع «الأنا في الوهم فأصبحت لا ترى منه إلا ما يتواءم مع مشاعرها المتوهجة في أتون الحلم، فتخال الحلم حقيقة، وتبني عليه آمالها ثم لا يلبث أن ينكشف الحلم تاركا «الأنا» في تيه الواقع، تعاني الخيبة والإحباط، وتتشكل رؤية الحلم في سياق عدد من الثنائيات الضدية، الليل× الصبح، ورائي× أمامي، الحلم× الحقيقة، التي تعمق من جدلية الصراع بين الحلم والواقع من جهة، والحقيقة من جهة أخرى، حتى تبلغ أوجها في خلق ذلك الوهم الذي يشي بتداخل الإحساس في التمييز بين الحلم والحقيقة، وعلى الرغم من أن مكونات الحلم، وتشابك علاقاته تمتص طاقة «الأنا» في عملية التجلي فإنها لم تؤثر كثيرًا على حالة الوعي بخيوط الحلم التي تتراقص أمامها، إذ كانت قادرة على رصد كل التحولات التي كانت تعتريها على نحو دقيق ومتسلسل مما يشعر بأن شبكة خيوط الحلم كانت تتحرك في تواز مستمر مع خيوط الوعي حتى اللحظة الأخيرة، التي تختفي فيها خيوط الحلم بشكل مفاجيء، فيطغى فيه الوعي بالحقيقة على الحلم، موحيًا بسطوة الواقع، وبدا الحلم كما لو كان اختبارًا لجدلية الصراع بين الوهم والحقيقة من منظور التجربة الذاتية على الأقل.

وتستمر التجربة الذاتية في اختبار وهم الحلم وإسقاطه على الواقع في دورة أخرى، تكون فيها «الأنا» كسابقتها هي المحور الارتكازي الذي تفيض منه الرؤية على ما حولها فتجعله مؤتلقًا بالأقمار:

أحلم أني أفق

يحفل بالأقمار

ويصب عبير الأنوار

وحجاب الظلمة يحترق

وأنا كوكب أفراح يأتلق

وأفيق من الحلم

فوق فراش للألم

نسجته مغازل للظلم

وانداح عليه القلق

تتحرك الدورة الثانية للحلم بين بعدين متعارضين، (أحلم×أفيق)، تتنازع حركتهما درجة الإحساس بسطوة كل منهما وحضوره في نفس «الأنا»، فعلى البعد الأول تنتظم الحلم ثنائية الأنوار والظلمة، والكلمات ذات الصلة بالمعجم الدلالي، تتحول معه «الأنا» إلى أن تكون أفقًا يحفل بالأنوار، والصورة عميقة الدلالة على الدور الريادي المطلوب من «الأنا» القيام به، كمنقذ من الظلمة التي تحيط بهذا الأفق، ولذا جاءت ألفاظ «يحفل»، و «يصب»، و «يحترق» مجسدة لقوة وفاعلية هذه الإرادة في تحولها إلى أفق حافل بالأقمار، يصب أنواره على حجاب الظلمة فيحترق، و «الأنا» تأتلق كوكبًا للأفراح». ويمثل «حجاب الظلمة»، في سياق الحلم، ذلك الستار الكثيف الذي يمنع نفاذ النور فتحتم إحراقه، وهو بالغ الدلالة على وحشة الواقع وجهامته، ولا مراء في أن الإحساس العميق بتعارض «الأنا» مع الواقع كان وراء تشكيل عناصر هذا الحلم الطافح بالأنوار، المراد منها إضاءة هذا الواقع وغمره بالنور. ويأتي البعد الثاني من مكونات الحلم، في لحظة الإفاقة، اللحظة الحاسمة، بين الحلم والحقيقة، حين تبرز، منتصبة، الصورة المفارقة لمسار الحلم، صورة فراش الألم، المنسوج بمغازل الظلم، وقد انداح عليه القلق، ولعل ما يثير انتباهنا في هذه الصورة قوله «فراش للألم» إذ يكفي هذا التعبير وحده لإثارة كل التداعيات المرتبطة بالواقع المرفوض، لكن الشاعر آثر استقصاء متعلقات «فراش للألم» بصورة تثير المشاعر في النفوس، لتجسيد بشاعة هذا الواقع. وهكذا ينكسر الحلم مرة أخرى في صراعه الجدلي مع الواقع ليبقى الأخير شاهدًا على مدى قوة حضوره في النفس.

وتأخذنا الدورة الأخيرة، من تجليات الحلم، إلى الاتكاء، بصورة خاصة، على إبراز الدور الجوهري، «للأنا» في تجربة الحلم فتظهر لنا متجلية في ثوب نبي، يراوغ واقعه بالحلم، ويراوغه الواقع حلمًا مثله:

أحلم والدنيا تحلم بي

أرفل في ثوب نبي

ثم أثوب إلى نفسي

فأراها في غيب الحبس

غمامة تنحل

كالريح.. لا شكل لها ولاظل

هكذا يصبح الحلم رغبة متبادلة، بين «الأنا»، والواقع، تمنح «الأنا» شعورًا وإحساسًا غامرًا بذاتها، فتخطر في ثياب النبوة، موحية بعلاقتها الجدلية مع الواقع، كعلاقة النبيّ بقومه، لكن هذه الصبغة الشعورية الزاهية لا تذهب بعيدًا ولا تضرب بعمق، إذ سرعان ما تنتبه «الأنا» من غفوة الوهم إلى واقع النفس خارج هذا الشعور، «ثم أثوب إلى نفسي»، في إشارة إلى اختبار مدى صدق الحلم في النفس، وهي اللحظة الجوهرية في صراع «الأنا» مع الواقع، حيث تصبح الانطلاقة إلى معرفة حقيقة الأمر من الذات نفسها، فتبدو «الأنا» في ذاتها بعد الإفاقة بصورة مضادة لصورة النبوة في الحلم، وهذه الصورة التي ترى «الأنا» نفسها فيها بالغة الغرابة في عناصر تشكيلها إذ تجمع بين عناصر المكان والزمان، (الحبس + غمامة + ريح)، في مشهد هلامي يفتقد جوهر وجوده الحقيقي، فهل يعني ذلك أن الشاعر، لا شعوريًا كان يرى واقعه الكئيب في نفسه، فكما امتزج هو والواقع في لحظة الحلم، يعود فيمتزج بالواقع في لحظة الصحو، فيصبح الحديث عن «الأنا» هو حديث عن الواقع، ربما يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون! المهم أن الواقع يفرض حضوره، بصفة دائمة، على الخيال أو الحلم، وتبقى ألوانه القاتمة أكثر ثباتًا من ألوان الشعور التي تفيض عليه مهما أوغلت في ذلك، هذه هي الحقيقة التي تدركها «الأنا» في نهاية المطاف.

وتتشكل بنية مضمون الخيال وامتزاجه بالواقع من رؤية الإحساس بالآخر المفارق للواقع، سواء أكان ذلك على مستوى المفرد، أم على مستوى الحلم، فعلى المستوى الأول تبرز الحاجة إلى هذا الآخر حضورًا أو غيابًا، إذ في سياقه تتشكل رؤية «الأنا» تجاه الواقع في شقيها السلبي والإيجابي، وعلى المستوى الثاني، يحيط الحلم بالواقع، ويمتزج به في دورات ثلاث، تتوزع بين حركتين متضادتين، حركة الحلم، وحركة الواقع، على نحو متكرر، فما إن تطغى حركة الحلم، وتصل إلى ذروة تمامها حتى تتهاوى سريعًا تحت ضغط الواقع الذي يتأبى على المزج، ويبقى فارضًا وجوده بكل مساوئه.

ومع أن التجربة الفردية «للأنا» هي التي تفيض بالرؤية، وتطغى حركتها في نسيج المضمون الشعري على ما عداها، وتتحرك الأشياء والعلاقات في سياقها، فإنها ليست منشغلة بذاتها، أو معزولة عن مجتمعها، إنها تفكر في الواقع والآخر من خلال الذات، بمعنى امتزاج التجربة الذاتية بالمصير الجماعي، والتحرك بها من هذا المنظور من خلال البنية اللغوية، والصورة الفنية المجسدة لهذا الامتزاج الجماعي، فالحديث عن الأشجار المورقة على المكان والزمان، ومشيئة الإنسان، والملحمة الكونية، وإلباس الخيال ثوب الواقع، والحلم بالأفق الحافل بالأقمار، والإرفال بثوب النبوة وغيرها - كلها دوال على هذا الإحساس الدائم بالمهمة التي نذر الشاعر نفسه لها تجاه مجتمعه وواقعه.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر لم يكن من يلوذ بالخيال هروبًا من الاصطدام بالواقع، أو إيثار السلامة على المجابهة والتحدي، بل كان على العكس من كل ذلك تمامًا، فشعره يمثل روح التمرد والثورة على مجمل الأوضاع العربية والإقليمية، ولم يكن مزج الخيال بالواقع في شعره إلا تجربة اختبار لبيان مدى صلابة هذا الواقع الذي يناهضه، ولذا كان هذا الجانب قليلاً في شعره، وهذا يقودنا إلى ظاهرة أخرى شبيهة بظاهرة الخيال وهي مزج الواقع بالتصوف.

(د) مزج الواقع بالتصوف:

كان العدواني يشيع عن نفسه بين أصدقائه أنه متصوف، وقد حاول أحدهم أن يداعبه فقال له :«كيف تستطيع الجمع بين النظرة العقلانية المنفتحة على كل جديد ومتطور، وبين عزوف المتصوف وانصرافه عن عالم التغير والتحول واندماجه الكامل

في كل ما هو أزلي وشامل»؟، فكان رد العدواني على ذلك أن له صيغته الخاصة في التصوف.[61] فما تلك الصيغة التي يشير إليها العدواني يا ترى؟ وكيف استطاع أن يستخدمها في شعره لتتواءم مع قضايا مجتمعه وأمته العربية التي كانت تستأثر باهتمامه زهاء أربعة عقود؟

إن المتأمل في شعر العدواني لا يستطيع أن يغفل تلك الإشارات والرموز الصوفية التي تطل من بعض قصائده مكونة رؤية خاصة يمتزج فيها المثالي بالواقعي، على نحو تستعير فيه هذه القصائد «من التصوف بعض مفرداته الدالة، وبعض رموزه الأثيرة، وتقوم بتوظيف هذه المفردات وتلك الرموز في خدمة مجالها الخاص»[62].

ولعل من أهم الرموز الصوفية التي وظفها العدواني توظيفًا عاليًا، ومزجها بواقعه، رمز الأنثى، أو المرأة، الموحية بالحب الإلهي عند المتصوفة[63]، إذ أصبحت عنده ذات دلالة موحية على الواقع الذي يحاوره، وفي قصيدة «إلى رفيقة العمر» أو (مناجاة)»، ترهص «الأنا» بالرؤية المحققة الوقوع، مرتدية مسحة صوفية:

أيتها اللؤلؤة اللماعه:
الفجر آت لك بعد ساعه
فانتظري شعاعه..
يكشف عن شموسك الستار
ويزدهي بتاجك النهار
عهد الحباحب الغرار قد مضى
فما له في دارنا سوق ولا تجار[64]

تتجه كل العناصر الحسية التي تنتظم هذه الرؤية نحو الرمز، الأنثى المخاطبة، باعتبارها البؤرة الارتكازية، التي تنساب في سياقها تلك الدلالات الموحية بفيض التجربة، التي تستوعب تفريغ تلك الشحنات الشعورية المتعجلة تغيير الواقع، ولا تترك الرؤية وراءها أدنى لبس أو غموض في حقيقة هدفها، إنها تتجه إلى كشف الحجاب عن جوهر هذا الرمز، الذي يظل هو الحقيقة الغائبة، التي تسعى «الأنا» برؤيتها

للكشف عنها، وتشيع دلالات البريق والضوء التي تتسربل الرؤية بها، إحساسًا بما يصاحب الرؤية الصوفية من بوارق ولوامع في سياق التجليات.

ومهما يكن من أمر فإن ما يميز التجربة الصوفية الصرف من غيرها من التجارب الموازية لها، ان التجربة الصوفية أبعد غورًا، وأشد تعقيدًا، وأكثر غموضًا لارتباطها بما وراء الحس أو ما يسمى «بالواردات الإلهية»، في حين أن التجارب الأخرى، التي تتبع خطاها شكلا، لا توغل في أبعاد الرؤية إلا من حيث هي وسيلة تعبير، تظل شبكة خطوطها واضحة في وعي الشاعر، وبخاصة حين ترتبط بواقع مادي، كما هو الحال مع رؤية العدواني الصوفية، التي تبدو مشدودة إلى واقعه، بصورة لافتة، ولا تعاني من أدنى غموض في بنية تركيبها، إذ يأتي التعبير بصيغة مباشرة، مما يشير إلى أن أحد أهداف الرؤية أيضا كان التعبير، بشكل واضح عن إحساس ببوادر التغير، التي على أثرها فاضت الرؤية مبشرة بالفجر الذي يكشف الشموس، ومن الطبيعي حينئذ أن يبقى الرمز على صلة بالواقع، ولا يعتريه ما يعتري الرمز الصوفي من طغيان العنصر الفيزيائي الموغل بإثارة الحس الشهواني المفضي في عرف المتصوفة إلى الجمال المطلق، لاختلاف الهدف بين مثالية المتصوف، وواقعية العدواني الذي لا يمثل له الرمز الصوفي إلا وسيلة فنية للاحساس بالتعالي على الواقع، أو تلوينه، وفق المثال الصوفي، للتوازي معه.

ويتكرر الرمز الصوفي ذاته في قصيدة، «إليها» حيث تكتسي القصيدة بعدًا صوفيًا محضًا، تشيع فيه ألفاظها وعباراتها الخاصة إحساسًا روحانيًا صافيًا كتلك الأحاسيس المنبعثة من التجارب الصوفية في أشعارهم:

رووا عنك الحديث فما أصابوا
وجاروا في الشريعة والطريقه
ولو عدلوا لما وضعوا رسومًا
مقدرة على شمس الحقيقه
ولكن الضلال بهم تمادى
فباتوا تحت أسداف صفيقه

أنا عـــايشت ســـرك غـــيـــر أني
دهشت فـــصـــار جـــهـــدي أن أذوقـــه
ومـــا جـــدوى الكلام إذا تـعـــاصت
على الأفكار أكـــوان عـــمـــيـــقـــه
مـــرادي أنت مـــا غـــامـــرت إلا
لأحـــيـــا في مـــغـــانيك الوريقـــه
واترك خـــمـــرة الســـمـــار خلفي
لأَعـــصِـــرَ كـرمـــة الأنس العـــتـيـــقـــه
....
فـــصـــبي الكأس بعـــد الكأس حـــتى
أفـــوز بنشـــوة الروح الطليـــقـــه(65)

وتمضي القصيدة على هذا النحو من الجو الروحاني، في تجلية الأبعاد الإحيائية لهذا الرمز، مسقطة إياه على الواقع، حيث يطل علينا من خلال الآخر - نقيض «الأنا - الذي يمثل قيم الجماعة، التي تنكرها «الأنا»، باعتبارها خارجة على مقتضيات العدل والمنطق والحقيقة، وبرفض هذه الرؤية الجماعية تؤسس «الأنا» رؤيتها الخاصة المنبلجة من أتون التجربة الصوفية التي تستشعرها في تجليها على الواقع، وهي كما نلاحظ رؤية مفتوحة على أفق واسع من التطلعات الروحية، تستهدف الفوز «بنشوة الروح الطليقة»، التي لا تخضع للقوانين الفيزيائية المتحكمة بحركة الواقع، وتوجهاته، مما يمنح «الأنا» «إحساسًا عميقًا بتجاوز ماديات هذا الواقع، والانعتاق من أردانه، لكنه بطبيعة الحال، ليس انفصال قطيعة، أو لا مبالاة بما يجري على ساحته، بل هو محاولة لبحث عن وجه آخر للحياة، بعد تلك المعايشة المضنية، لأحوال هذا الواقع، التي توقع «الأنا» في مأزق الحيرة والدهشة، وبالتالي فلا مناص من تجرعها لمرارته.

ومع مادية الواقع الصلد، يضيع الكلام، وتستعصي الأفكار، ولذا جاءت لفظة النعت «عميقة» مجسدة لهذا المأزق الشائك، فتكون المغامرة الصوفية هي الحل،

للخروج من مادية هذا الواقع، بمعنى أن التغلب على هذا الأخير لا يكون إلا بنقيضه، أي إذابة جليد المادة الصلد بالنشوة الروحية الحرة من كل القيود، وهو جوهر الرؤية الصوفية، في تمحورها حول الرمز الذي يهيمن على أنسجة النص.

وهكذا تؤكد «الأنا» رؤياها المعتمدة على الجوانب الروحية، المستمدة من إيحاءات الألفاظ الصوفية، من أمثال «الطريقة» «رسومًا»، «شمس الحقيقة»، «سرك» ، «دهشت»، «أذوقه»، «مرادي»، «خمرة» «الكأس» ، «الروح»، التي تضفي مسحة صوفية على التجربة الذاتية «للأنا» في تعاملها مع جهامة الواقع، وتعسفه في الخروج عن أصول العدالة، وتطبيقات الشريعة.

ويلح الرمز الأنثوي الصوفي على فكر العدواني، فيتجلى هذه المرة في سياق الحلم، الذي يأخذنا إلى دهاليزه وأغواره، في شكل حوار «داخلي» بين متكلم – متكلمة ومخاطب، في إطار سردي، كما في قصيدة «رؤيا حلم»:

حورية تسبح في غمامة من نور
ظلت تدور وتدور...
ونورها المنثور
ينفحني بأجمل اللآلي
ثم تنزلت وانتصبت حيالي
وابتسمت، وقالت لي:
أنا عرفت من أنت،
فهل عرفت من أنا وما أصلي؟
أنا اتخذت منك وطنا
منذ جنيت من كرمك أطيب الجنى
حين لبست ظلك،
في يقظات الروح في دنيا الكرى
في فلك السُّرى(66)

يبدأ الحلم من منطقة هلامية، لا يكشف فيها عن أبعاد الرمز المنامي إلا بمقدار ما يتناسب مع طبيعته التي ينتمي إليها، إذ تطالعنا ابتداء صورة الحورية السابحة في النور، وهي تحلق في محيط روحاني صرف، لا تلبث أن تتنزل منتصبة أمامه، بصورة درامية، بعد تفاعله شعوريًا معها، ومعرفتها له، لتسأله إن كان قد عرفها، ثم تمضي معرفة بحقيقتها وبتجاربها معه، لتعميق الإحساس الشعوري بهذه العلاقة التي ليست وليدة الصدفة، وهذه الصورة الدرامية التي يقدمها الحلم، في سياق تلك العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع، تنبع أساسًا من هاجس الشعور بالبطل المنقذ، الذي يستمد قواه في مواجهة واقعه من مخزون روحاني، قادرعلى التجاوز، لذا يأتي الحلم ليكشف عن هذا المجلى الذي تتمتع به «الأنا»، وهو مجلى زاخر بالطاقة الروحية، يتخذ منه المرموز إليه مهادًا له، وظلاً يتلبسه، ولعل هذا الامتزاج الروحاني بين الذات والموضوع، ولو من جانب واحد، يمنح «الأنا» شعورًا بقيمة الدور الريادي الذي تضطلع به في مواجهة الواقع، ولا يكتفي الحلم ببيان هذا الجانب فحسب، بل يمضي في تجلية الرمز، الذي يتجسد في تشكيلات متعددة، بغية تقريبه من مجلى «الأنا» لتعميق هذا الحس الشعوري بالامتزاج:

... عشقت جو الطهر في موردك

وعشت عمري ويدي في يدك

وأنت في غيبوبة لا تدري

ما كان من أمرك في أمري

فهل عرفت من أنا

أنا رسالة السنا

لكنني كنت، ولا أزال، لا أطيق

أثقال صمتك العميق

هكذا تواصل الحورية أخذ زمام المبادرة في الحوار دون أن تعطي أدنى مبادرة لحوار الآخر معها، على الرغم من تكرار صيغة السؤال الموجه لهذا الآخر، فتكشف عن بعض صفاتها التي توحي بعلاقتها الخاصة «بالأنا»، وهي لا تكتفي بذلك بل تميط

اللثام عن رمزيتها متخذة رمزًا آخر، لا يختلف في دلالته كثيرًا عن الرمز الأول، لكنه أقل ثراء منه، نظرًا لما يثيره رمز «الحورية» من إشعاعات روحانية تفوق الرمز الآخر. ولعل ما يثير الغرابة في هذا الحلم، إظهار «الأنا» بصورة سلبية في علاقتها بالمرموز إليه، فالأخير كان أكثر التصاقا، «بالأنا» منها به، فالأنا كانت في غيبوبة التجلي لا تعي شيئًا مما حولها، لكن هذا الغياب، أو الصمت الذي تستنكره الحورية على «الأنا» ، هو رمز جوهرها الذي ترى به الحياة:

قلت لها: أيتها الحورية

صمتي طبيعة لي

ألمح فيها راية الحريه

في ساعة التجلي

وأيًا ما كان الأمر، فإن رمزية الأنثى هنا، سواء أكانت «الحورية» ، أم «رسالة السنا» – لا يهم – هي الرؤية التي تراوغ «الأنا» من جهة فتقابلها «الأنا» مراوغة مماثلة من جهة أخرى، حتى يتضح هدفها في مداه المحدد له، إنها تريد لها أن تنضج تحت أوهاج التجربة الصوفية، لتكون أكثر شفافية وصفاء، ومن ثم كان هذا الصمت، وهذا التجلي الذي يشف عن اللحظة الحاسمة التي يمتزج فيها الواقعي، بالمثالي، فترف في وهجها «راية الحرية» بالمفهوم العدواني.

ويظل رمز الأنثى باسطًا هيمنته، على التجربة الصوفية عند العدواني، إذ يغدو أحيانًا موغلاً في الرمزية، يرفض الشاعر على نحو متكرر، أن يسميه، أو أن يكشف عنه إلا بمقدار ما يجعل القارىء لا ينساق وراء تهويمات الرمز أبعد مما يحتمل، كما في قصيدة «إشارات»:

يا أنت يا من لا أسميها

تقاصرت قلائد الأسماء كلها

دون معانيها

.....

لكنني باسمك يا قيثارة الخلود
أفتض أبكار الوجود
أجعل قلب الموت معبدي
أقنت في سكينه
وكفن التاريخ في يدي
يحمل جثة العبوديه
وموكبي يختال في منازل الغد
بالسيف والحريه[67]

فكما تستعصي الرؤية الصوفية على التعبير، وتضيق اللغة، على اتساعها، عن استيعاب أوهاج مثل هذه الرؤية لارتباطها بما وراء الحس، ويصبح الرمز هو اللغة الثانية الموحية بأشتات الرؤية، تستعصي الرؤية أيضا عند العدواني ويتحول الرمز إلى بؤرة إشعاعية تتمركز حولها كل التداعيات التي تفيض بها التجربة، محاولاً بذلك أن يتوازى فيها مع التجربة الصوفية الصرف، وإن لم يبلغ مداها من حيث عمق الاستبطان الروحي الذي يميت في الذات نوازع الحس المادي للحياة، وهذا بطبيعة الحال لا يتواءم مع التجربة العدوانية، لأن التصوف عنده ليس منهج حياة أو سلوك بقدر ما هو أسلوب فني – كما قلنا من قبل – يستخدمه الشاعر لمناهضة واقعه، والتعالي على ماديته الصلده.

وإذا كانت «الأنا» تجل رمز الأنثى المخاطبة عن التسمية، لقصور الأسماء عن المعنى المناسب لها، فإن مجلى الرمز بطبيعة الحال يختفي تمامًا، وينتصب في مقابله مجلى «الأنا»، الذي ينفتح على أفق واسع من التداعيات، التي قد تكشف بعضًا من هوية الرمز في علاقته بهذه التداعيات، فهو يتحول إلى «قيثارة الخلود»، التي باسمها يتشكل مجلى «الأنا» في علاقته بالأشياء، وبالتالي يتحول هذا المجلى إلى أن يكون مجلى للرمز بصورة غير مباشرة.

ويبقى الرمز، هو الرؤية التي من خلالها تنشط «الأنا» في التعامل مع الحياة والواقع، فهي من هذا المنظور، تتحرك باتجاهين: الأول مفتوح تندفع فيه لافتضاض

الواقع، (ولفظة أفتض الواردة في الخطاب عميقة الدلالة على فكرة النفاذ والتجاوز)، واتخاذ أرض الموت مكانًا للعبادة، والثاني مغلق على «الأنا» إنه الصلاة في سكينة، وفي كلتا الحالتين يبقى الحاضر بمساوئه، والمستقبل بإشراقته حاضرين في ذهن «الأنا»، على ضوء التعارض الحاد بين العبودية، التي سيطوي التاريخ جثتها، وبين الحرية المصحوبة بالسيف، اللتين ترهص الرؤية بهما.

وهكذا تصبح الرؤية الصوفية ذات دلالة موحية على الواقع الذي تحاول امتصاصه، أو مزجه بعناصرها، أو صهره صهرًا فنيًا تكشف فيه عن الوجه الآخر المرتقب لهذا الواقع.

ويتكرر رمز الأنثى الصوفي ذاته في قصيدة «ياليتها كانت معي» مصحوبًا بموقف الانكسار النفسي ولحظات اليأس التي كانت تعتري «الأنا»، حين تجد نفسه تقف وحيدة في متاهة الصمت، محاطة بالأسوار:

يا ليتها كانت معي

تملأ من خمرتها كأسي

تغمر في نشوتها أنسي

تنشلني من وحدة كالصخر قاسيه

...

تكسر طوق الصمت في نفسي

تطرد عني ظلمة اليأس

تطلقني من حجرة الحبس(68)

وتبقى تداعيات الرمز حاضرة في فضاء النص، تترابط فيما بينها على نحو يكشف عن عمق اللحظة النفسية القاسية، التي تواجهها «الأنا» في توحدها مع نفسها في مواجهة مظاهر، الصمت، واليأس، والحبس، وهي كلها كافية لأن تجعل «الأنا» في موقف بالغ الصعوبة، ولذا يصبح الرمز، في دلالته عل المرموز إليه الغائب، هو بؤرة الخلاص من مأزق الموقف الذي تعانيه «الأنا» مجسدًا في الوقت ذاته علاقة حميمة من التشابك في بنية النص تنبع، في جوهرها من الحاجة الملحة «للأنا» إلى هذه الغائبة،

في تجليات متعددة، تتجسد في تلك التشكيلة اللغوية من الجمل الفعلية التي يهيمن عليها المضارع بصورة متتالية، في السياق السردي للفعل الماضي، كاشفة عن مدى اللهفة، إلى هذه الغائبة، التي يعلق على حضورها بذرة الخلاص.

وعلى الرغم من أن الرمز يظل متلفعًا بغلالة شفافة من الغموض، الذي قد ينصرف في بعض دلالاته، إلى الرفيقة، أو الحبيبة بصورة عامة، فإن مجمل السياق العام، وفي ظل الإشارات الصوفية الأخرى التي تزدحم بها شبكة القصيدة، وفي إطار الرؤية العامة التي ينطلق منها رمز الأنثى عند العدواني يصبح الرمز هنا دالاً على معاناة توقف الرؤية عن الظهور، وتعطل اللغة عن العمل بالصمت، في الوقت الذي تكون فيه الحاجة إلى الرؤية والتعبير مطلبا ملحا في سياق الإحساس باليأس، والعزلة.

وهذه الرؤية المعاندة، أو الحقيقة الغائبة التي يوحي بها رمز الأنثى في النص، هي التي يقول عنها العدواني في قصيدة «إشارات»:

أشياؤك السريه

أسطورة في صدري

بنيت منها قصري

حفرت فيها قبري

عشقتها في صحوتي وسكري

كانت أنيس وحدتي في رحلة قاسية

كالصخر

في رحلة العمر(69)

هكذا تبدوالعلاقة بين الرمز، و «الأنا» علاقة تلازمية، تنطوي مكوناتها على أسرار لم يفصح عنها، بيد أنها تمثل جوهر حياة «الأنا» في رحلة الحياة، إنها تأخذ «الأنا» في اتجاهين متعارضين: اتجاه يعمل على بناء «الأنا»، واتجاه يعمل على هدم «الأنا» ومع هذا التعارض الحاد بين الاتجاهين، ينبثق عشق «الأنا» التام في كل من لحظتي الصحو والسكر، لهذه الأشياء السرية التي تفيض بها الرؤية. ومهما يكن من أمر فإن

هذه العلاقة التلازمية بين الطرفين لا تظهر بصورة حادة إلا في المواقف الصعبة التي تمر بها «الأنا»، فتكون أشبه بنقطة ضوء وسط ظلام اليأس والإحباط، ومن هنا نجد أن البناء السردي للنص، في سياق الماضي، يتجه نحو إبراز العناصر المؤثرة في بنية هذه العلاقة، لتجسيد عمقها، وإبراز دورها في حياة «الأنا»، وهي في مضمونها تلتقي بصورة عامة مع مضمون النص السابق، وتنطوي بنية التراكيب اللغوية في هذا النص وسابقه على إشارات دلالية توحي بمدى المعاناة والمجاهدة التي تلقاها «الأنا» في رحلة الحياة مع الواقع، ومن ثم كانت هذه المسحة الصوفية التي تشع من بعض الرموز الصوفية المستخدمة، مثل «خمرتها»، «كأسي» ، «صحوتي»، «سكري»، وغيرها حيث تعمل على إشاعة جو روحاني، في أعماق الذات، تتعالى به على الواقع وإحباطاته.

وثمة رمز صوفي آخر يشيع في الكتابة الشعرية عند العدواني، وأعني به رمز «الخمرة»، حيث يتداخل هذا الرمز مع الدلالة المعجمية للفظة ذاتها، فيمثل ذلك بعض إشكالية، مما يعني أن الرمز عنده هنا ليس على إطلاقه، وإنما يوظف ضمن سياق وموقف معين، ويقابلنا من هذا المنظور قصيدة «شطحات في الطريق»، التي تعد أطول قصيدة في الديوان، إذ يصل عدد أبياتها إلى مائة بيت، ولعل اللافت للنظر في هذه القصيدة، استخدامها مصطلح «الشطحات» مع ما يثيره هذا المصطلح عند المتصوفة من دلالات ترتبط بالسكر، فالشطح عندهم في العادة ناتج عن لحظات السكر الذي تشعر به النفس حينما تمثل لأول مرة في حضرة الألوهية[70]، وهو كما عرفوه أيضا «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته وهاج بشدة غلياته وغلبته»[71]. ومن ثم فلا غرابة أن يرتبط عنوان القصيدة، عند العدواني، بالمقدمة الخمرية التي تتصدرها، للسبب الذي يرتبط فيه الشطح بالسكر، فالخمرة ستنقل «الأنا» إلى لحظة السكر التي تنساب معها الشطحات العدوانية:

هات اسقنيها!! لست من سماري
إن لم تكن للكأس رب الدار
هي بنت من ؟؟ الشمس دارة أهلها
أبدًا ونحن الأهل للأقمار

أنا من إذا شـــعَّت عليـــه تفــتــــحت

دنيـــــــاه عن روض وعن أطيــــــار

ولمحت أســــرار الوجـــــود تُطيف بي

نشــــوى وأردان الجـــمــــال جــــواري

....

صـــلـــيـــت لمـــا أمـــطـــرت أنـــوارهــــا

مــــــــــا أروع الـصـلـوات لـلأنـوار

ووقــــفت بالوادي المقـــدس ســـاعــــة

وأخــــذت عن نفـــحـــاته أشـــعـــاري

....

وتزورني الخطرات في غــــسق الدجى

فــــإذا البــــروق مــــواكب الزوار

وكـــأن نفـــسي كـــوكب مـــتـــألق

يـهــــمي بأفــــراح السنا الثــــرار

وأدير - طرفي والوجـــود صـــحـــائف

شــتى - فـأشــهـد وحـدة الأسـفـار

وتزول أضـــواء البـــيــــارق فـــجـــأة

ويطول بعـــد زوالهـــا اســتــفــســاري

وتســــد أشــــيـــاء الظلام مطالعي

ويضـــيق دوني واسع المضـــمــــار

وأســـائل الآثار عن أعـــيــــانهــــا

وأظـــل بـــين الـــشـــك والإنـــكـــار

أوّاه مـن هـمـي وأيـن أفــــــــر مـن

جـــبـــروت سطوته وكــيـف فــــراري

يا رب أقلقت الرياح ســـفـــيـنتي

فـــامنن عليَّ بشـــاطـئ اســتــقــرار![72]

إذا كان عنوان القصيدة في الغالب ينم عن مضمونها، أو هو مفتاحه على الأقل، فإن عنوان هذه القصيدة، «شطحات في الطريق»، وما تثيره بنية تركيبه من إيحاءات خاصة ضمن مجالها الصرف، جاء ليعبر من هذا المنظور عن كل ما كانت تجيش به النفس على امتداد رحلة الحياة، فالقصيدة في مجملها أشبه ما تكون بسيرة حياة من النضال المتواصل في مسيرة التنوير الفكرية، يقدمها العدواني من خلال شطحات في الطريق، على غرار ما يفعله المتصوفة حين يوغلون في «الطريق» ، و «السكر» فيقع منهم الشطح الذي تفلت السيطرة عليه، مع الأخذ في الاعتبار الفارق النوعي بين التجربة الصوفية المحض، التي تستهدف عالم ما وراء الحس، والتجربة الفنية التي تستهدف اصلاح عالم الحس بقيم عالم ما وراء الحس، أو بعبارة أدق، تقريب المثالي من الواقعي، لجعل الواقع أكثر قبولاً وتوافقًا مع قيم الحق والعدالة.

تبدأ التجربة الصوفية العدوانية في القصيدة بالولوج إلى عالم «الخمرة» بالمعنى الصوفي الذي ينفتح على آفاق من الرؤى التي تدخل «الأنا» في عالم أسرار الوجود، فتثير حولها جوًا روحانيا يتوج بالصلاة التي ينتشي بأدائها، فتدخل في السكر المفضي إلى الشطح، فتجد نفسها واقفة في الوادي المقدس – ذلك المكان الطاهر الذي كلم الله فيه موسى – تستوحي منه شعرها، ثم تتوالى الشطحات واحدة بعد الأخرى لبيان «البوارق» التي تغشاها، مستخدمة في ذلك معظم المصطلحات الصوفية التي تكثف من مناخ الشطح، ولكن المهم في ذلك كله هو إبراز «الأنا، في هذا المشهد، في موقفين متضادين: موقف التجلي الغامر الذي ترى فيه «الأنا» نفسها كوكبًا متألقا يهمي بالأنوار، وهو الهاجس الذي يهيمن على فكر العدواني، من منظور البطل المنقذ، أو النبي المرسل إلى قوم ضالين، وهذا الهاجس دائم التكرر عنده، في أكثر من مكان في الديوان، وقد نعت نفسه في إحدى قصائده بأنه:

كان نبيًا عربيًا
وكان صادق الرؤيا(73)

والثاني، توقف هذه «البوارق»، فجأة وانقطاعها عن «الأنا» مما يوقعها في الالتباس بين الشك والإنكار ، لتجد بعدها أن الواقع أكثر حضورًا، وأشد تجذرًا من أن

يلون بأصباغ الشعور الصوفي، لذا نجدها تطلق صرخة متوجعة «أواه»، بعد أن سدت في وجهها منافذ الخلاص، ولعل صيغتي السؤالين، «أين أفر؟»، «وكيف فراري»؟ عميقتا الدلالة على مأزق «الأنا» مع الواقع الذي يمثل لها همًا لا ينقطع.

وتتشكل بنية العلاقات التي تربط بين المضامين الشعرية من منظور الخيال الصوفي، من ذلك الإحساس الطاغي على وعي الشاعر بضرورة تجاوز الواقع، والخروج من قبضته، فيتردد هذا الإحساس في شبكة العلاقات الداخلية بين النصوص متخذًا من الرموز الصوفية وسيلة فنية للبحث عن رؤية جديدة تمنح «الأنا» شعورًا بالطمأنينة والهدوء، غير أن هذه الرؤية، على الرغم من إلحاح «الأنا» عليها ، والتبشير بها، لا تنجح في منح «الأنا» ذلك الشعور الذي تنشده، إذ يصبح الواقع بكل قسماته الشوهاء هو الحقيقة التي لا مناص من التعامل معها وفق معطياتها الواقعية والتاريخية، وأن وسائل التعالي عليه، أو مزجه شعوريًا بالخيال أو الحلم أو التصوف لا يجدي نفعًا، إذ يبقى أقوى من كل هذه الوسائل، فهل يقبل العدواني هذه الحقيقة فيهادن واقعه أم تراه يرفضه، وينفصل عنه مؤثرًا إنقاذ نفسه من شروره، هذا ما سنحاول أن نعرفه من خلال المحور التالي.

(8)

جدلية «الأنا» والواقع (توحد وانفصال):

تنطلق جدلية هذه العلاقة، من ذلك الإحساس الدؤوب بالدور الريادي الذي يفرض على المبدع تبعات جساما تجاه أمته ووطنه أمام الزيف والنفاق والغثاء الذي يحتل الصدارة في سلم العلاقات الإنسانية، ومن هنا كان جهاد العدواني المستمر على امتداد عمره، في حواراته مع الآخر المجموع، أو الآخر المفرد الموازي له، لإثارة وعي عام مشترك في التصدي لمواجهة مشكلات الواقع، تقلب العدواني فيه بين التوحد مع المجموعة تارة، وبين الانفصال والإحساس بالاغتراب والثورة والارتحال تارة أخرى، حتى أصبح الأخير سمة بارزة من سمات شعره، ظلت ملازمة له حتى في قصائده التي تلت ظهور الديوان، مثل قصيدة «نغمتان جديدتان» وقصيدة «قرار»[(74)]

وتتحدد مركزية هذه العلاقة الجدلية مع الآخر بمستوياته المختلفة من منظور التمايز الذي يعطي «الأنا» الإحساس بالرسالة، كما لو كانت هذه العلاقة تتحرك في اطار علاقة نبي بقومه، إذ نجده في قصيدة «دعوة» يوجه الخطاب إلى المجموع بصورة مباشرة، مبينا لهم مغبة جهلهم وضلالهم إن هم عصوا أمره:

أحبائي!! لئن خالفتموني
ورمتم وجه درب غير دربي
لقد آثرتكم بهواي صرفًا
ولم أشفق على أسرار قلبي
رمزت لكم بحبي فاعذروني
إذا لم تشعروا برموز حبي
وعيت قضية وجهلتموها
فحسبي لعنة التاريخ حسبي!![75]

تتشكل العلاقة هنا بين «الأنا» والآخر المجموع في محيط ذهني صرف متسم بالدفء الحميمي الذي يحكم هذه العلاقة، لذا كانت لفظة «أحبائي» التي تتصدر خطاب الدعوة كافية لإذابة كل الحواجز، وجعل الرسالة في نطاق التبليغ، أو مهيأة لقبول المتلقي لها ذهنيًا، وفي تلك اللحظة تبدأ المحاجة الذهنية في التألق حين تتوجس «الأنا» المخالفة لدعوتها، أو الإعراض عنها، وهنا تنشط «الأنا» في إزاحة الجانب الذاتي من الدعوة لتجعل من حبها للمخاطبين دافعًا إلى التفاني في هذه الدعوة التي لم تدع «للأنا» سرًا من حب إلا وكشفته.

وفي سياق هذا الحب الذي يحكم هذه العلاقة تلتمس «الأنا» العذر لهؤلاء المخاطبين إن هم عجزوا عن فهم رموز هذا الحب الذي آثرتهم به، وفي لفظة «آثرتكم» ملمح إلى خصوصية معينة تتجاوز الذات إلى الآخر، كعلامة على إنكار الذات في مواجهة الموضوع.

وإذا كان النص ينطلق في بنيته الأساسية من أزمة العلاقة بين «الأنا» التي تفيض بالوعي، والآخر الذي لم يصل بعد إلى مرحلة التوازي معها على الرغم مما تحيطه به

من فيض حبها، فإن النص في نهاية الخطاب لا يغفل الإشارة إلى اكتناه لحظة حاسمة في هذه العلاقة تمنح «الأنا» تمايزا من غيرها، في سياق الوعي برسالتها وجهل الآخرين بها، إذ تجيش النفس في تلك اللحظة بذلك التمايز الذي يجعل من لعنة التاريخ حكمًا عدلاً بين الطرفين.

ويتكرر الإحساس الريادي عنده في البحث عن خلاص لواقع أمته فهو يزرع النور في حقل الظلمة، فلا يلقى إلا الثورة من الظلمة، وفي قصيدة «وقفة على طلل» تجسيد لهذه المعاناة المستمرة، التي تفرض عليه الالتحام بالواقع، وتحمل تبعاته:

زرعت النور في حقل الظلام فثارت الظلمه

وقالت: قد أردت فضيحتي...

فهتكت أستاري

ولم تشفق بأسراري

فصدَّق كلٌّ من خاف التعري... هذه التهمه[76]

بمثل هذا الإحساس الذاتي تؤكد «الأنا» دورها الإيجابي، في بعث الحياة من حقل الموت، في سياق تلك العبارة المجازية البالغة الدلالة، التي تستنبت النور من الظلمة، وجعل ما هو غير مألوف مألوفًا، فتولد في الآخرين إحساسًا باعادة بناء إدراكنا الاعتيادي للواقع، بدل التسليم به، أو الاستسلام له، بغية الانتهاء إلى واقع جديد.[77] لكن الاستجابة في العادة لا تكون في تواز مع حماس التغيير، ولذا نجد ردة الفعل هذه مجسدة في مدلول عبارة «فثارت الظلمة..» الذي يشير إلى أن المسار العام يتعارض على نحو حاد مع هذا الجديد الذي يجترىء على هتك الأستار فيعري الأشياء إلى درجة الفضيحة، التي تتجاوز حدود قيم الجماعة، فتتلبس بالخوف الذي يشل حركتها، ويجعلها مجرد محاولة، أو اختبارًا لمعاودات قادمة، لا تعرف اليأس.

ومن هذا المنظور نجد أن المعاودة للموضوع نفسه تتجسد في مضمون يجمع بين التوازي من حيث الفعل، والتضاد من حيث النتيجة، ففي قصيدة «بقايا رؤى» يكتنه النص شفافية اللحظة التي ترهص بالنجاح:

غرستُ غصن وردة في وهج النار

حتى إذا ما اشتد عوده..

وألف الخطر

طار إلى النجوم واستقر..

وصار حقل أنوار..(78)

تتوازى في هذا النص، وسابقه، دلالة إنجاز الفعل، في غرس غصن الوردة في لهب النار، وزرع النور في حقل الظلمة، فليس ثمة فرق كبير في فعل الإنجاز، إذ في محيط كل منهما يتولد الإنجاز من النقيض، فمع النور والظلمة، تتحقق الثورة والمعارضة التي تفضي إلى الخوف ومن ثم الإخفاق، ومع الوردة والنار يتحقق النجاح، ويمتد فضاء هذا النجاح ليصبح حقل أنوار، مما قد يشعر بشيء من الزهو أو الافتخار، ولا ننسى هنا ما تضفيه الدلالة الأسطورية للنار على فعل الإنجاز من دلالة الحياة والبعث، إذ اعتبرت النار عند الأقدمين مطهرا قويا لإعادة الحياة من جديد.(79).

وعلى الرغم من إحساس العدواني بالتمايز بينه وبين الآخرين فإنه لم يصل فيه إلى درجة التعالي، التي تنفر الناس منه إلا في مواقف خاصة، وما عدا ذلك فقد بقي في حواراته ملتصقًا بهموم أمته، متجردًا من ذاتيته المحض، مفنيًا إياها في كيان الجماعة، مكسبًا مجاهدته طابعًا شموليا يتجلى في العديد من قصائده، التي تتخلل أنسجتها، وتراكيبها اللغوية صيغة الجمع، أو ضمائره (نحن – نا) معبرة عن إحساس الانتماء الجماعي تجاه العام والمشترك، نذكر منها على سبيل الأمثلة، «تأملات ذاتية» ، «خطاب إلى سيدنا نوح»، «أفكارنا دجاجة»، «يا غدنا الأخضر»، «يا جيلنا»، «برقيات من الميدان» ، وغير ذلك.

وهو حين يوجه خطابه إلى المجموع بصيغة الجمع، التي تضم «الأنا» والآخر، ينطلق من مفهوم الإحساس الشمولي بمأساوية الواقع من جهة، والمجموع الذي فرض عليه أن يعاني تداعيات هذا الواقع، ولذا نراه في حواره مع هذا المجموع يستخدم لغة عالية النبرة، معبرة عن الاستياء والسخط الذي انحدر إليه هذا المجموع:

يا جيلنا !!

جيل الضياع والصراع والقدر!!

يا جيلنا الذي كفر..

بكل أمجاد البشر!!

يا جيلنا الشريد!!

تأكل من أشلائه ضواري السباع

تشرب من دمائه ظوامىء البقاع

يا جيلنا المضلل الملعون

يا جيلنا المعربد المجنون

جيل متاهات الضمير والفكر

جيل الضياع والصراع والقدر!!(80)

والقصيدة طويلة، يتكئ بناؤها على التكرار اللفظي، الذي يتوالى بصورة واضحة في سياق النداء، الذي يتواكب أيضا مع هذا التكرار، مكونًا بؤرة محورية في نسيج النص تتداعى إليها كل مشكلات هذا المجموع، التي يجسد جوهرها هذا المقطع الأول من القصيدة. إن خاصية البناء اللفظي للخطاب، سواء ما يتعلق منها بالنداء، أو بالمضاف إليه «نا» تكشف عن تلك الوشائج الحميمة التي تنطلق منها «الأنا» في مخاطبة الآخر، الذي تتوحد معه في هذا المصير، كما يكشف التوازي اللفظي والتشاكل النحوي والصرفي في بنية الأبيات الستة الأخيرة عن حجم المأساة التي وصل إليها هذا المجموع ماديًا ومعنوياً، إذ تنعقد ، تحت وطأة النموذج البنائي للجملة، المشابهات بين «ضواري السباع» ،و «الصراع والقدر» فتعمل على خلق مناخ مفعم بالمأساوية على نطاق عام.

ولا يغفل العدواني في حواره مع الواقع عن الالتفاتة إلى الآخر النظير الموازي له وعيًا وإدراكًا حين يحس أنه على وشك أن يلين، أو يستسلم للواقع فيخصه بانعطافة تذكره بالآخر المضاد لوعيه، كما في قصيدة «رسالة إلى جمل»:

إياك يا صديقي يا جمل...

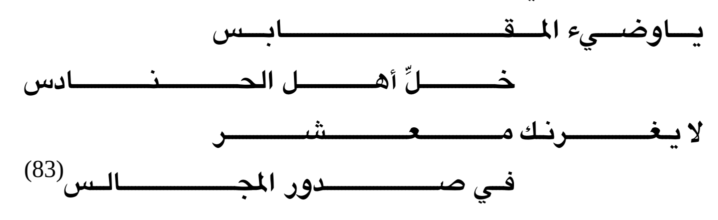
إياك أن تيأس أو تلين

إياك أن تكون مثل آخرين
أدمغة قد نزعت مخاخها
محشوة بالرمم الملفقه
تفوح من أنفاسها رائحة
تعرفها المزابل المحترقه(81)

في سياق هذه الرسالة التحذيرية، التي يتكرر فيها لفظ «إياك» الدال على التنبيه، يتحرك النص في تجلية الآخر المضاد، الذي يخشى من تأثيره على الآخر الموازي «للأنا»، في صور تبلغ أعلى درجات التوتر والانفعال، وتنفتح على عالم مملوء بالتفاهة التي تصل إلى درجة العفن، وفي هذا الإطار تتشكل لغة الخطاب، بحضور الآخر المضاد، الذي يفجر حضوره في النفس كل طاقات اللغة التعبيرية للتنفير منه، وتعرية دخيلته. ويبدو أن المهدد بالانهيار أو السقوط في هذه الرسالة ليس الفرد، وإنما المبادىء والقيم التي يتمثلها هذا الفرد، الذي يعد سقوطه سقوطًا للمبادىء التي جاهدت «الأنا» في الدفاع عنها ، وحاولت غرسها في نفوس الآخرين، ولذا كان هذا الفرد حامل هذه المبادىء حاضرا في ذهن «الأنا» في أكثر من مكان من الديوان ؛ إذ نلتقي به في «مدينة الأموات» فتخاطبه» «الأنا» بعبارة «يا صاحبي إياك أن تراع»، في نسق تكراري، مضفية على هذه العلاقة صبغة حميمة، وهي التي تدعوه إلى أن يعصر معها من الهواء ماء ليشرب العطاش، بعد أن تلوثت آبار الشرب بالسموم، في قصيدة «اعصر من الهواء ماء»:

اعصر معي من الهواء ماء
أو نموت ظمأ
أنا وأنت والذين معنا على طريق واحد..
وذاك ما يريده الأعداء!!..(82)

وهي التي تقول عنه أيضًا في قصيدة «تفاريق» بعد أن اختفى الرفاق وتنكروا للمبادىء، وأغرتهم الكراسي، فتحجروا عليها:


ياوضيء المقابس
خلِّ أهل الحنادس
لا يغرنك معشر
في صدور المجالس(83)

هذا الآخر النظير، أو الموازي، هو الذي تؤكد «الأنا» على حضوره على نحو متكرر في سياق من الانهيارات أو التراجع، أو الدفاع عن القيم، ضمن الرؤية الجوهرية «للأنا» التي تحاول جاهدة أن تؤسس لعلاقات شمولية تتجاوز فيه الفردي والخاص، على الرغم مما شاب هذه الرؤية من انكسارات واحباطات دفعت في اتجاه خلق توتر حاد بين «الأنا» والمجتمع، حاولت فيه «الأنا» أن تنكفىء على نفسها تجتر المرارة والأحزان، وهذا يقودنا إلى أن نتعرف على آليات «الأنا» في مواجهة هذا الموقف الصعب.

كانت مسيرة التنوير في الكتابة الشعرية عند العدواني حافلة بالألم والمعاناة التي لا تتوقف، تقذف بالشاعر في قلب الواقع فيتفجر شعرًا ملتهبًا يلهج بالإبداع الذي يفضح كل أنماط الزيف والنفاق والتخلف والعفن في الحياة العربية، ويتحمل بشجاعة المبدع كل ردود الفعل الغاضبة التي تخشى على مواقعها المهترئة من السقوط، وكانت معاناته جزءًا جوهريًا من رسالته التي نذر نفسه لها، إذ كان يعي على نحو دقيق تبعات الكتابة في هذا الاتجاه:

أول خطوة إلى مراجل الألم
أنك تحيا
وتعشق الأحلام والرؤيا
أول خطوة إلى مراجل الألم
أن تحمل القلم
وتكتب التاريخ للقمم[84]

بمثل هذا التصور يقدم لنا العدواني رؤيته لتبعات الكتابة الشعرية، التي تمثل له قدرًا يحياه ويعشقه، مهما ناله منها من مشقة وعنت، لأنه يجد في أنسجتها وتضاريسها نفسه التي تتصدى لكتابة الواقع والتاريخ.

وإذا كانت الكتابة، هي بداية الألم، مثلها في ذلك مثل الإحساس بالحياة، وعشق الأحلام والرؤى، فإن مسيرة هذه البداية على امتداد عمره الشعري، لم تكن بحجم ما

كان العدواني يسعى إلى تحقيقه من طموحات تجعل للحياة وللإنسان معنى وقيمة، إذ كانت المعوقات ، والمكرس والثابت أقوى من مفعول كتابته الشعرية مما أوجد بينه وبين واقعه شروخًا عميقة، دفعته إلى الثورة، والتمرد، والاغتراب نفسًا ومكانًا:

تسائلني الغريبة عن دياري

وما علمت دياري أرض غربه

فقلت لها: دياري حيث ألقى

غريب هوى يبادلني المحبه[85]

وعلى الرغم من اغترابه في المكان، فإن هذا لا يعني عنده شيئًا ذا بال قدر اغترابه عن الجماعة، أو الواقع، الذي لا يجد فيه من يبادله شعوره، أو يتوافق فيه مع رؤاه وأحلامه. وحتى مع لحظات الألم الممض، عز عليه أن يجد النصير الذي يواسيه أو يحنو عليه بعد أن انفض الجميع عنه، وتركوه لمصيره يعاني العذاب:

أتيت إليك مغلوبًا على أمري

بلا أهل ولا أصحاب

وفي صدري... رؤوس حراب

تشب النار في صدري

فكن لي ملجأ أرمي به رأسي

وأغفو ساعة عن ثورة

تعصف في نفسي. . .

تصب عليَّ سوط عذاب[86]

تطغى النبرة الذاتية هنا على ما سواها، إذ يصبح الموقف الآن معاكسا، فبعد أن كانت «الأنا» تبحث عن خلاص الجماعة، أصبحت هي تبحث فيه عن خلاصها من هذه النار التي تتلظى بين جوانحها، فلا تجد إلا الشكوى. إن اكتناه اللحظة الحاسمة في رحلة الألم هو الذي يدفع «الأنا» إلى مزيد من التأمل في مراجعة الواقع ووضع الخيارات التي تحقق للذات احترامها وتقديرها فيكون الانفصال، والاغتراب، تجسيدًا

لتضاد المفاهيم الحياتية، والعقلية، ولا يعني ذلك قطيعة تامة بين الذات الفردية، والجماعة، بل قطيعة مرحلية للتأمل تستجمع فيها الذات قواها، وتراجع آلياتها وأسلحتها في معركة التنوير.

عديدة هي تلك القصائد التي تؤكد هذا الانفصال، أو الاغتراب الذاتي عن قيم الجماعة، ولعلّ من أبرزها في هذا الصدد قصيدة «من أغاني الرحيل»، التي تحتل فضاء واسعًا من الكتابة الشعرية، تليها في الأهمية قصيدة «تلك السماء»، ثم قصيدته اللاحقة لنشر الديوان، «الغريب والأصوات»، عدا الكثير من الإشارات الخاطفة التي ترد في فضاءات قصائده، هنا وهناك، مؤكدة على اغترابه، وانفصاله عن واقعه.

في قصيدة «من أغاني الرحيل» تتجمع كل خيوط المأساة لترسم صورة، بل صورًا، قاتمة لرحلة «الأنا» مع الواقع، حتى فاضت النفس بما لا قبل لها به، فلم يكن إلا الرحيل المستمر الذي لا تهدأ حركته أبدًا:

رحلت عنكم... ضقت بنفسي بينكم مرارا..
ضقت بكم جوارا..
ضقت بكم ديارا..
تجمدت مشاعري تجهمت خواطري
وماتت الدهشة في وجداني
وصار كل ما أسمع أو أرى..
مكررًا.. مكررا!!
يقتل شهوة الحياة في كياني
. . . .
رحلت عنكم.. ولم أزل.. أرحل. . .[87]

تأخذ لفظة «رحلت»، التي تتكرر ست عشرة مرة، في بنية القصيدة بعدًا مركزيًا في شبكة علاقات النص باعتبارها العنصر المسيطر الذي يعمل على تكامل بنية النص، فتحكم وتحدد وتحول بقية العناصر،[88] فترتبط عى نحو محاجة عقلانية بمسببات

الرحيل النفسية والمادية على حد سواء، حيث يمتزج الاثنان معًا فيكونان تيارًا واحدًا، يصب في نهر الرحيل المنساب في شعاب النفس، لترسيخ وحدة الذات، وتمايزها، في التمرد على بنية الحياة الاجتماعية، وخلق نوع من التوازن النفسي بينها وبين قيمها التي تسعى إلى نقض البنى السلطوية الجامدة التي تحكم قبضتها على الحياة، وتنعكس بنية التوازي النفسي ذهنيًا على لعبة التوازنات التعبيرية للخطاب، حيث يسود التشاكل الصرفي والنحوي بعض الجمل على النحو التالي:

ضقت بكم جوارا
ضقت بكم ديارا } تشاكل صرفي ونحوي + تكرار جزئي

تجمدت مشاعري
تجهمت خواطري } تشاكل صرفي ونحوي

وتنطلق «الأنا» في رحلتها من وجود الآخر، الذي تتعارض معه، فهو حاضر معها على الدوام في فضاء النص، وهو الذي يدفعها إلى اكتشاف فاعليتها، عبر الانعتاق من الحياة الرتيبة التي تقتل روح الإبداع والفكر وشهوة الحياة.

ويرتبط الرحيل عند العدواني بالولادة الجديدة، النابضة بالمغامرة التي لا تقف عند حد، وتعمل في الوقت ذاته على اطلاق كل مكنونات القوة في الذات لتأسيس فاعلية جديدة تتحسس فيها «الأنا» معاني الخطر، والظفر والثورة، فتنصهر في أتونها على نحو يفجر ذاتيتها المتمردة، ويحقق لها جوهر وجودها:

رحلت عنكم
لكي أمارس الحياة..
في مغامرات، ما لها نهايه..!!
أحس فيها نشوة الخطر..!!
تريش لي أجنحة عاصفه
. . . .

تشعل نفسي ثورة هادره

كأنها قاع سقر!!

تجعل للحياة عندي ألف غاية وغايه..

ماخطرت على بشر..!!

رحلت عنكم.. لكي تكون كل لحظة من

عمري... ولادة جديده..(89)

تبلغ رؤية الارتحال المستمر عند «الأنا» ذروتها حين تكشف، في سياق العديد من الأسباب، عن ارتباط الارتحال بالولادة الجديدة، القادرة على منحها شهوة ممارسة الحياة، وترتبط هذه الشهوة عندها بالثورة، والثورة هي الطاقة التي تتحرك بها «الأنا» في اختراق الحياة، وتحقيق الطموحات، وتجلي «الأنا» في هذا المشهد المملوء بالرغبة العارمة، بالحياة والثورة، يمنح «الأنا» إحساسًا بالقوة، وبالتمايز بينها وبين الآخر غير القادر على امتلاك فاعلية التغيير، أو السعي إليه، إنه تجلي النقيض الفرد في مقابل المجموع الذي ارتضى السكون، وألف الحياة الراكدة. إن تأكيد «الأنا» على استمرار الانفصال عن الواقع، إشارة جلية، إلى عدم قدرة هذا الواقع على تقبل التغيير، أو مواكبة الحياة، بالمعنى الذي تريده «الأنا»، حيث يصبح للحياة كما تقول: «ألف غاية وغاية»، ولذا يصبح الانفصال عنه هو الملاذ الآمن، من انحراف «الأنا» إلى مهادنة الواقع، أو تقبل قيمه، ونظام حياته.

ويتجسد مفهوم الانفصال عن الواقع عند العدواني، في موضع آخر من خلال العلاقة بين السماء والجماعة، حيث تصبح العلاقة، علاقة انفصال، لا التقاء، لعدم إدراك الجماعة كنه مفهوم السماء:

لا، لا، إليكم عني

تلك السماء ليس لي عنها غنى

وكيف استغني. . . عن نبع أشواقي؟

عن صلوات ملء أعماقي

قدسية اللحن

لا، لا، إليكم عني...

تلك السماء.. ما لكم وما لها؟

أغمضتم أعينكم كي لا ترى نجومها. . .

أنكرتم جمالها

وبتّم تكفّرون كل من مدّ إليها سببا

أو ناولته شهبا!!(90)

لا مراء في أنّ العلاقة، التي يشير إليها النص تمثل عودة، أو معاودة إلى فكرة الارتحال، في نظام من العلاقات التي تتراسل في نسيج النص، مع ما سبقه من نصوص، حول المضمون ذاته، إذ تصبح أطراف العلاقة حاضرة، في شبكة النص، تتحرك في مساراتها وفق منطلقاتها الحسية في وعي الواقع، حيث يتم التعارض، ثم الرفض، ثم الانفصال. وإذا كانت «الأنا» تؤكد في عرضها لموضوع الانفصال على الجوانب الحسية، أو المادية، فيما يظهر بينها من تناقضات، فلأن الخيال الحسي عندها يطغى على ما عداه، ولا يعني هذا إلغاء الفكرة على حساب الخيال، بل يعني أن الخيال ينطلق من الفكرة، فشمولية المفهوم لا تحول بينه وبين الارتباط بالواقع الصميمي.(91) ومن الجلي هنا أن لفظة «السماء» تنطوي على بعد رمزي، إنها الحرية، أو الحقيقة التي لا تستطيع «الأنا» أن تستغني عنها باعتبارها جزءًا من كيانها الروحي الذي يرفض أن يتواءم مع الجماعة أو أن يلتقي معها، بعد أن أضاعت الجماعة فرصة هذا الالتقاء من قبل، وتنتصب «الأنا» فارضة وجودها باعتبارها رمزًا للتفوق الطاغي على الوجود الجماعي، ومكررة في الوقت ذاته إحساسها بالانفصال عن الجماعة.

وتصبح قصة السفر التي يكررها العدواني، في قصيدة «أشتات» موازية تمامًا لهذا الارتحال الذي يشكل بنية مضمونية تتخلل خطاباته الشعرية التالية لظهور الديوان:

اكتب على جناح الريح

قصة السفر

فالريح لا ترهب سطوة البشر

اكتب على جناح الريح

عصف بركان هدر

وحطم الأصنام والصور..[92]

ومن خلال المقارنة السريعة، بين النص هنا، ومكونات النصوص السابقة تبرز تلك العلاقات الجدلية التي تتحكم في بنية مضمون الانفصال، فتتمدد في شبكة النص مكونة موقفًا واحدًا يتكرر في بنى لغوية متعددة، يهيمن عليها التوازي المضموني، فعبارات مثل «رحلت عنكم» «تريش لي أجنحة»، «تشعل نفسي هادرة» ، «قاع سقر»، تتجاوب أصداؤها، متوازية مع عبارات مثل «قصة السفر» «جناح الريح»، «فالريح لا ترهب سطوة البشر»، «عصف بركان هدر»، تتمحور كلها حول «الأنا» في تجلياتها الانفصالية عن الواقع.

ويصل الانفصال إلى درجة اللاعودة، إما بالغياب التام، الذي يعادل الموت، فيصبح الحديث عن مفرد غائب، ذهب وخلّف السراب، بعد أن أظهرت مراياه الخفايا والنوايا، كما في قصيدة «الغريب والأصوات»، التي نشرت قبل وفاته ببضع سنين، وإمّا باتخاذ قرار الموت، كما في قصيدة ، «قرار» ، التي أهداها إلى الشاعر علي السبتي ونشرت بعد موته.

في القصيدة الأولى، يتجلى «تيار الوعي»، في تقديم صورة هذا الغائب، باستخدام ضمير المفرد الغائب المستكن، لتعميق فكرة الغياب التام التي يلح عليها النص:

كان هنا وغاب

وخلف السراب

كانت له مرايا

تصور الخفايا

فتظهر النوايا

مكشوفة الحجاب[93]

هذا «التكنيك» الجديد، في تجلية «الأنا»، من منظور الغياب، في سياق «تيار الوعي» يمنح «الأنا» شعورًا ، بالمسافة الزمانية بينها وبين نفسها، إنها الآن تنظر إلى نفسها، بعد انتهاء الرسالة، كما لو كانت شخصًا آخر تحاول تقييم تجربته الذاتية، كما تراها وتعتقدها، ومن ثم ترى نفسها ذاتًا ناقدة، قادرة على النفاذ إلى دقائق الأشياء وهتك أستارها، من غير مواربة أو نفاق، ولعل في هذا بعض عزاء لها، عن رحلة الغياب.

وفي القصيدة التالية، يصبح «قرار الموت»، هو الانعتاق النهائي من الواقع، أو هو بعبارة أخرى إعدام «الأنا» لنفسها إن صح التعبير، بعد رحلة العذاب:

قررت أن أموت!

أنا.. أنا..

قررت من تلقاء نفسي أن أموت[94]

ويتكرر قرار الموت في جميع شرائح القصيدة البالغة سبع شرائح خمس عشرة مرة، مقرونة بأسباب اتخاذ مثل هذا القرار، مما يشير بصورة واضحة إلى أن الشاعر لم يعد يقوى على رؤية هذا التردي المستمر للواقع، فقرر إعدام نفسه، وأخذ يكرر هذا القرار، كما لو أنه كان يموت خمس عشرة مرة،إذ أصبح الموت عنده هو الملاذ الآمن من هجير هذا الواقع، البالغ القتامة، مؤذنًا بانتهاء دوره.

وعندما نصف بنية العلاقات التي تربط بين مضامين الاتصال والانفصال عن الواقع، كما تتجلى في هذه النصوص، نلاحظ أن العلاقة تبدأ من منظور التناغم حيث تصبح الشمولية، هي الحركة المسيطرة على بنية المضامين الشعرية عند الشاعر، تبدأ منها وتنتهي إليها، على نحو يوحد المصير العام المشترك، غير أن هذه الحركة لا تستمر إلى نهايتها، إذ تنكسر وتتحطم، لينشأ على أنقاضها حركة أخرى مضادة تنكفىء على نفسها، محاولة أن تؤسس لانفصام حاد بين الذات الفردية، والجماعة، يظهر في اختلاف القيم والنظرة إلى الحياة، وتزداد حركة هذا التيار حتى تصبح نغمة تتكرر في مضامين الشاعر في المرحلة الأخيرة من حياته.

(9)

السخرية من الواقع:

إذا كانت الثورة والتمرد، والصمت، والرحيل هي الوسائل التقليدية التي يلجأ إليها المحبطون من الواقع للدفاع عن قيمهم ضد قيم المجتمع، فإن السخرية هي جماع هذا كله، إنها محاكمة الواقع من خلال لفت الانتباه شعوريًا إلى شيء ما خارج عن القيم الإنسانية المألوفة يثير الضحك أو الابتسامة، وتمثل السخرية في شعر العدواني، إلى جانب ما ذكرنا من وسائل، ظاهرة لافتة للنظر في تفكيره الشعري، تنسرب في كثير من مضامينه الشعرية المفعمة بروح التمرد، والثورة، وهي لا تبدو في هذه المضامين مقحمة، أو قلقة ، يؤتى بها لمجرد إثارة الضحك، أو السخرية، بل هي لحمة المضمون وسداه، إنها تحمل موقفًا، أو قضية يراد التعبيرعنها بأسلوب ساخر، لقدرة هذا الأسلوب على جعل الاخر المخاطب يتفاعل مع الموقف ولو بالابتسامة، وهذا وحده كاف في تحريك الإحساس بالوعي تجاه الشيء المسخور منه.

ويبدو أن السخرية عنده تمثل منهج حياة، في رفضه أو تمرده على ما يتعارض مع مبادئه أو قيمه،غير أنه لا يصل فيها إلى الإسفاف، أو الابتذال المستهجن، إنها السخرية الكاشفة عن عمق البصيرة، وروح التسامح،[95]، اللذين فطر عليهما العدواني في تعامله مع الحياة، ولذا كانت النظرة الساخرة ملازمة له لا تفارقه، حتى وإن ناله منها أذى:

أستقبل الدنيا بنظرة ساخر
وأضالعي ضيف على الجزار![96]

هكذا يطل العدواني على الدنيا، تسبقه سخريته التي تنبىء عن موقفه من الحياة والناس والأشياء من حوله، يلتقط أدق المواقف فيؤلف بين أشتاتها وعناصرها صورًا ساخرة تشي بعمق إدراكه لما وراء المشهد الذي يسخر منه، ولنتأمل تلك الصورة الغريبة، التي تأتي في سياق رفضه لقيم الجماعة كما في قصيدة «سمادير»:

على جناح نمله
نام جبل
وسهرت غابه

وفي ضمير رمله

دمع همل

فاغتسلت سحابه(97)

إن العناصر الحسية التي تتألف منها الصورة، عناصر مألوفة، قد لا تثير فينا أدنى اهتمام يذكر، غير أن تشكيلة بنائها المتكئ على حس المفارقة هو الذي وجه الاهتمام إليها. إنها تومئ إلى موقف حاد تتشكل أبعاده في سياق الرمز والسخرية مما يساعد على إثارة الانتباه، وحفز الخيال على اختراق بنية العلاقات التي تجمع بن عناصر المشهد، على الرغم من تباينها حجمًا وطبيعة ونوعًا، ولعل ما يثير الانتباه ورود جميع عناصر هذا المشهد الساخر في سياق النكرة مما يساعد على إضفاء مسحة دلالية واسعة على الموقف وجعله قادرًا على أن يتجاوز حدوده الضيقة التي انبثق منها إلى فضاء مفتوح قادرعلى استيعاب العلاقات المشابهة، بغض النظر عن طبيعتها.

إن تعقد بنية العلاقات الرمزية في هذا المشهد، وعدم منطقيتها، تتداخل مع منطقة الرؤيا المنامية، من حيث انعدام الرابطة، في أغلب الأحوال، بين خيوط الرؤيا التي تومىء إلى شيء ما، وتترك مساحة ضافية للتفسير، الذي قد تتعدد أبعاده الدلالية، ولعل هذا ما كان يهدف إليه النص في بنية تشكيلته الغريبة. ولا مراء في أن النص يمثل شحنة تعبيرية مكثفة، بصورة مدهشة، تجعله أقرب إلى مشهد «كاريكتيري» في صحيفة، من حيث عمق التأثير، ولفت الانتباه.

وتصبح الدعوة إلى الابتسامة أو الفكاهة الممزوجة بالسخرية من جهة، والتمرد المقرون بالفعل من جهة أخرى أمرًا لا مفر منه لمواجهة مأزقية الواقع الحافل بالمتناقضات التي تفرض ظلها على الحياة:

ابتسمي.. فنحن في عصر الفكاهات!!

ابتسمي إذا رأيت أعرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان...

والصم والبكم تغني له

وحوله الأمساخ

تلعب بالدفوف والعيدان

فابتسمي..على فكاهة الزمان!!

ابتسمي حتى يحين الجد

وعند ذاك فاغضبي

وحطمي...

كل مشوه يفسق بالحياة..(98)

تزدحم مكونات الخطاب، وبنية تشكيله بالتوتر والقلق الذي يفرضه منطق العصر على مسار الحياة، فلا تجد «الأنا» وسيل إلى مقاومته إلا بالسخرية منه، ومن هنا كان هذا الإلحاح المستمرعلى الدعوة إلى الابتسامة، إذ إن العصر كله لا يعدو أن يكون مشهدًا هزليًا يستدعي الفكاهة، وعلى الرغم من أن الدعوة إلى الابتسامة تنطوي على مغزى الرفض والتمرد السلبي لما يحدث فإنها تخفي وراءها ثورة وغضبة مكتومة تتحين فرصة الانفجار الذي يحطم هذه المشاهد الهزلية ولذا فهي دعوة محلية، «حتى يحين الجد» عندئذ تصبح الغضبة الفعلية هي البديل المناسب للابتسامة الساخرة.

وإذا كان تحقق فعل الإنجاز مرتبطًا بتحقق وقوع جملة الشرط (إذا رأيت..)، التي يؤكد عليها الخطاب من حيث بناء النص لغويًا فإن الواقع الذي يتحدث عنه النص في قلب الممارسة الفعلية للحدث، وإن الأمر لا يعدو أن يكون إغراء أو تحريضًا على الابتسامة الساخرة باعتباره متنفسًا طبيعيًا للرفض والتمرد مادام الإنسان غير قادر على فعل يتجاوز السخرية.

وتنطوي المكونات اللغوية للخطاب – في إبراز مشهد فكاهة العصر – على إحساس ذاتي بالقدرة على تكثيف الموقف، بصورة مركزة، وجمع عناصر المشهد في تناغم يثير الانتباه، على غرار المنتاج السينمائي، الذي يستهدف إثارة المشاهد ولفت انتباهه إلى لقطة، أو لقطات جوهرية في العمل المشاهد، ومن هنا كان هذا الجمع في الخطاب بين المثيلات المتجانسة هدفًا ووظيفة في مشهد صاحب الحركة، فهناك الأعرج

الراقص في مسرح العميان، والصم والبكم تغني له، والأمساخ من حوله تضرب بالدفوف والعيدان، وغني عن البيان أن لغة المشهد كله تنطوي أيضًا على أبعاد إيحائية تتجاوز فيها دلالة السطح إلى أبعد مما تفرضه العلاقة بين الدال والمدلول، لتصبح دالة على مدلول أبعد.

ويعمد العدواني، في العديد من المواقف، إلى تعميق سخريته من الواقع والتهكم عليه، بتوظيف رمزية الحيوان، لتجسيد مواقف الرفض والتمرد في مشاهد رمزية ساخرة، كوسائل إقناع فني لرؤيته، وهي خاصية رومنتيكية (تشبه إلى حد ما ما يسمى عندالغربيين بالاستعارة الرمزية (Allegory) [99]، ولها نظائر مشابهة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ومن قصائد العدواني في هذا المجال على سبيل المثال، «أفكارنا دجاجة»، «معزتنا العجفاء»، «إلى القطيع»، «اعتل يومًا ملك السباع».

وفي قصيدة «أفكارنا دجاجة» تتجلى سخرية العدواني من طريقة التفكير العربي المدجنة التي تسخر لخدمة أغراض خاصة:

أفكارنا دجاجه

تبيض حسب الحاجه

فتارة تبيض قلما مسمما

وتارة تبيض صنما

وتارة تكون كالشواهين

لكنما طعامها لحم المساكين[100]

إن الإدانة الشمولية التي ينطلق منها الخطاب في تجسيد الفكر العربي، في أشكال حسية مهينة، إنما تصدر عن حساسية وقلق فائقين تجاه تدجين العقل العربي، ووضعه رهينة في سوق النخاسة، ولذا جاء الوصف بالدجاجة مجسمًا لعمق التدجين الذي تردى فيه العقل العربي، ذلك العقل الذي يعتمد عليه العدواني كثيرًا في إثارة الوعي العام لدى الجماعة، ولذا فإن انتكاسته تعتبر انتكاسة للتقدم العربي، ولعقود من الكتابة التنويرية.

ويكشف الخطاب عن مساوىء الفكر العربي، في إطاره العام، فيحمله مسؤولية ظهور الأقلام المشبوهة، وصناعة الأصنام، وإرهاب الآخرين باسم السلطة، وفي هذا كله امتهان للعقل، الذي كرم الله به الإنسان، وبالتالي إلغاء لكرامة هذا الإنسان، الذي باع عقله لغيره، وبهذه الصورة من الامتهان، والسخرية والتهكم تنظر «الأنا» إلى واقع الفكر العربي المتردي في حمأة التدجين، والفاقد لفاعلية الإرادة والاختيار.

وتنطلق بؤرة السخرية في الخطاب من الربط بين العنصرين الإنساني والحيواني، في خاصية مفارقة أصلاً في طبيعتها عند النوعين، لكنها تتحول إلى خاصية مماثلة في النوعين، بسبب انحراف الأول عن نهجه الطبيعي، وارتضائه خاصية الثاني، ولذا كان هناك اتكاء خاص على الفعل «تبيض» الذي يتكرر ثلاث مرات لتجسيد هذا العنصر المماثل في الشكل والمفارق في الفعل، فالدجاجة تبيض، بحكم طبيعتها، لا لحاجة الآخر إلى هذا البيض، ولكن أفكارنا لا تصدر عن طبيعتها وإنما عن حاجة الآخر إليها، وتلك هي المفارقة الجوهرية التي يؤكدها الخطاب في وصف أفكارنا بالدجاجة.

وتأتي صورة الماعزة، في قصيدة «معزتنا العجفاء» أنموذجا ساخرًا اخر لفكرة التسلط، والجشع اللذين يبلغان مستويات غير طبيعية عند البعض تعززها طبيعة منحرفة، لا ترى في الكون إلا نفسها، وأن كل ما فيه حق لها لا يشاركها فيه مشارك، فيمتد أذاها ليشمل الكون كله أرضه وسماءه، وتمضي القصيدة في خمس دورات، مكررة رمز «المعزى العجفاء»، فتجلو في كل دورة من هذه الدورات وجهًا ساخرًا من وجوه هذه المعزى الشرهة للحياة حتى لتبدو كالطاحونة، أو الجراد:

معزتنا العجفاء

طاحونة شهواء

شرهة الأضراس والأمعاء

....

روح الجراد في ضميرها المسعور

لا تبقي ولا تذر

. . . .

معزتنا العجفاء أصبحت

ذات طباع شرسه

وشهوة مفترسه

كم مضغت أثوابنا

ولحست جلودنا. . .

. . . .

معزتنا العجفاء

تنزو إلى السماء . . .

بشهوة بهيميه

تقول: تنّور السماء جاد لي

بهبة إلهيه

أهدى إليَّ قرص خبزة سماويه

. . . .

معزتنا العجفاء

الكون كله في شرعها. . . عشب وماء. . .[101]

إن المعاودة المتكررة لمضمون، رمزية «الماعزة العجفاء» على امتداد فضاء الكتابة الشعرية للخطاب لتوحي بمدى ما وصلت إليه روح هذا الجشع البغيض الذي تجسده «الأنا» طباعًا وسلوكًا، في أنماط حسية مثيرة، قادرة على إثارة الوعي، ولفت الاهتمام إلى هذه الظاهرة، التي تمثلها تلك «الماعزة العجفاء»، فالرمز ذاته ينطوي على شحنة إيحائية مفتوحة لكل التأويلات، والإسقاطات، وفقاً لرغبات الوعي أو اللاوعي في إثارة الأحاسيس والمشاعر تجاهه. وتتواءم البنية التركيبية للرمز «الماعزة العجفاء»مع محيط تشكل الخطاب الساخر، فعجف هذه الماعزة ينفتح على فضاء من نهم مسعور يتجاوز حدود وطاقات هذه الماعزة، فيأتي الاتكاء على المشاهد التمثيلية، لهذا الشره المنهوم،

بديلاً عن اللغة، التي قد تعجز عن تقديم التصور الدقيق، لمشهد هذه الماعزة المنهومة، في أبعادها وأشكالها المختلفة، فهي طاحونة شهواء، وروح الجراد المسعور، وماضغة الثياب، ولاحسة الجلود، والنازية بشهوة بهيمية نحو السماء، وهذه الأوصاف كلها تتضافر لخلق مناخ دلالي يستوعب كل الإيحاءات التي يمكن أن تشيعها تلك الصورة عن حدود وأبعاد هذا الطمع.

وتتجلى الماعزة في الخطاب رمزًا شاهدًا على فاعلية الحركة المسعورة التي تتسم بها هذه الماعزة، على الرغم من عجفها، الذي يبدو أنه الطاقة المحركة لنهمها، الذي لا يقف عند حد، إذ لم تكتف بماهو متاح لها على وجه الأرض، بل تطاول جشعها ليصل إلى السماء، فترى القمر خبزة سماوية، مما يكشف عن عمى الطمع والشره الذي يهيمن على هذه الماعزة.

وإذا كان الخطاب يتخذ من الماعزة رمزًا ساخرًا لهذه الجبلة المنهومة من بعض الناس الذين انساقوا وراء شهواتهم المسعورة، في حب السيطرة والتملك بالحق والباطل، فإن عملية تمثيل الانحراف، كما يجلوها الخطاب، واستخدام النعوت المحددة بصورة لافتة وترتيب الجمل الشعرية الموحية بمعان تخاطب العقل والشعور، كقوله: «شرهة الأضراس»، «لا تبقي ولا تذر»، «ذات طباع شرسة»، «شهوة مفترسة»، «مضغت ثيابنا»، «لحست جلودنا»، قد كثف من درجة السخرية، وشحن الموقف بطاقة تصعّد من إثارة المتلقي للخطاب، بغية تحريكه في الاتجاه المضاد.

وتبلغ «السخرية» في قصيدة «إلى القطيع» درجة عالية من التهكم الجارح الذي قد يصل إلى حد الاستفزاز، والإثارة:

بشراك يا قطيع!!

الذئب والجزار قد تنسكا!!!

والناب والسكين أصبحا لكا!!

. . . أما علمت يا قطيع!

أنّ أساطين الزمان!!

وساسة الدولة والسلطان
اكتشفوا. . . . .
بعد ضلال حيَّر الأفكار
وزيّف التاريخ والأسفار

اكتشفوا..
أنك قد خلقت للسياده!!
وأنك الموعود بالقياده
فتوجوك ملكًا على القلوب والعقول
يا قطيع!!
بشراك يا قطيع(102)

إن إحساس «الأنا» الفاجع، بروح القطيع تسري سلوكًا في الجماعة، أو الأمة ، يدفع بها نحو خلق مناخ من المفارقة الساخرة، التي تقلب مفاهيم العلاقة التقليدية بين الجزار والذئب من جهة، والقطيع من جهة أخرى، إذ يفقد الذئب والجزار طبيعتهما القاتلة، ويصبح الناب والسكين من خصوصيات القطيع، أو سماته الجديدة، ويتحول القطيع أيضًا، في سياق هذه المفارقة التهكمية، إلى بؤرة ارتكازية للحقيقة الغائبة التي يتم اكتشافها، وتستدعي التهنئة أو البشارة، إذ أصبحت القيادة، والسيادة للقطيع!!. هكذا يعمق النص من فضاء السخرية والتهكم في الجمع بين عناصر قد تبدو ، بحكم علاقاتها، متنافرة كالجزار والذئب والقطيع والسلطان، غير أنه يضفي عليها من روحه الساخرة ما يبطل تنافرها ويجلو تناغمها في صورة مدهشة، تثير الضحك من جهة ، والرثاء للحالة التي تردت فيها الأمة من جهة أخرى.

وعلى الرغم من ان الخطاب قد يوصف بأنه هجاء حاد وجارح، لإطلاقه وصف «القطيع» على الأمة، وورود هذه اللفظة ذاتها معرفة عنوانًا على القصيدة، وتكرارها في انسجة الخطاب خالية من التعريف، ووضعها في سياق مفارق ،هو سياق النكرة المقصودة «يا قطيع» ، سخرية وتهكمًا ، فإن إشكالية الإحساس بغياب الوعي على نطاق الجماعة ، وتغيب العقل ، وإلهاء الأمة ، وشغلها بالتافه من الأمور، والإيحاء لها، زيفًا وتملقًا ومكرًا ،

بأنها هي مصدر القوة والسيادة، في حين أن الواقع والممارسة ينفيان ذلك، تدفع الشاعر إلى تعميق حس المفارقة الساخر بالربط بين لحظة الاكتشاف والسلطة، إذ يجعل السلطة تكتشف بعد حيرة طويلة أن الأمة هي السلطة، وتلك هي المفارقة الساخرة ، التي يؤكدها النص عبر تكرار جملة «بشراك يا قطيع»، التي تنطوي على إحساس انفعالي ممزوج بالسخرية والتهكم ، لعمق إدراك «الأنا» لألاعيب السلطة ومكرها .

وتعود فكرة الإحساس بروح القطيع تسري في الأمة عند العدواني إلى وقت مبكر من حياته ففي قصيدة «نداء» التي يرجع نظمها إلى 1949 نجد الشاعر يخاطب ولاة الأمة ، بلغة خطابية حادة النبرة ، ممزوجة بالسخرية والتمزق، برعاة الشاء:

رعـــــــاة الـشـــــــــاء! فـي دهـم الـروابـي
أفــيـــقــوا! فـــالـحـــمـى وشك انتـــهـــاب
تـوســـــدت الـثـــعـــــالـب جـــانـبـــيـــه
ولابـــت حـــــــــــــولــه طُــلــس الــذئــاب

....

رعــــاة الشـــــاء! ويـحـكم أفــــيـــــقــــوا
لـقــــد جـل المصــــاب عن التـــــغـــــابي
دعــــوا أهـواءكـم، وارعــــوا شــــيــــاهـاً
أســــأتم رعــــيـــــهـــا بـين المرابي(103)

ومع اختلاف الظروف والزمان تبقى العلاقة بين السلطة والقطيع أو الأمة علاقة جدلية حاضرة، تتردد في فكر العدواني موضعًا للسخرية والتهكم كلما واتته الفرصة لذلك، ففي قصيدة «اعتل يومًا ملك السباع» نلتقي بالاستعارة الرمزية الساخرة التي تجلو مظهرًا آخر من تلك العلاقات التي تربط بين الراعي والرعية:

اعــــــتلَّ يـومًـــــا ملك الســـــبــــــاع
فــــصــــار لا يـقـــوى عـلـى الصــــراع
فـــانزعـــجت من ســقـــمـــه الضـــواري
وخـــشـــيـت مـــغـــبـــة العـــثـــار

وانطلقت تسأل عن علته

وتبسط الأيدي إلى خدمته

وكان فيهم سبع فقيه

ليس له من بينهم شبيه

قام وقال: يا حماة الغاب

ويا جنود الملك المهاب

الواجب المحتوم توزيع العمل

ما بيننا لخدمة الرب الأجل

✡✡✡✡

وهكذا تقسموا إلى فرق

واختص كل بنظام ونسق

وانضمت الضبع لأرباب القنص

مختارة وشاركتهم في الحصص

وأقبلت نوبة أم عامر

فانفلتت مسنونة الأظافر

تبحث عن صيد لها ثمين

تهدي به لسيد العرين

✡✡✡✡

وبينما كانوا على اختلاف

ولجَجٍ مشتبه الأطراف

إذ أقبلت عليهم لهيفه

حاملة لهم بقايا جيفه(104)

ومع أن جذور هذا «التكنيك» الرمزي تعود إلى ما عرف من قصص على لسان الحيوان، كما في كتاب «كليلة ودمنه» قديمًا وإلى ما نظمه – حديثًا – أحمد شوقي الذي بلغ بهذا الفن مستوى عاليًا لم يدانه فيه أحد من معاصريه، لغة وأسلوبًا وتوظيفًا فنيًا لقضايا

عصره[105]، فإن قصيدة العدواني هذه ليست محاكاة سلبية لقالب فني سابق عليه، وإنما ترجع إلى تفاعل، مع القصائد الأخرى، في مجال الحوار الإبداعي، لا التكرار السلبي[106].

وتتشكل قصيدة العدواني الرمزية في إطار حركة العلاقة التي تربط بين السلطة التقليدية، والقوى المحيطة بها، إذ تنتصب صورة الفرد المتسلط العاجز عن إدارة شؤون الأمة، وهنا تنشط هذه القوى في تسخير كل طاقاتها لدعم هذا الفرد الموشك على التهاوي والسقوط، للمحافظة على قواعدها، ولا يغفل الخطاب أن يشير بصورة إيحائية ساخرة إلى بعض تلك القوى المساندة للحكم المتسلط، كما في عبارة و«كان فيهم سبع فقيه»، وهذا السبع كما يفهم من الخطاب قوة مؤثرة قادرة على الاستنفار، ولذا جاءت عبارة «ليس له من بينهم شبيه» مؤكدة على مجلى هذه الشخصية الفريدة التي تعتمد عليها السلطة في الأزمات، إذ يبرزها النص لنا في موقف خطاب يستحث كل الأطراف ، ذات العلاقة بالسلطة، ان تنظم نفسها تنظيمًا تتوزع فيه الأدوار كل في اختصاصه، أو ما ندب له، وهنا تظهر شخصية أم عامر ، وهي شخصية دموية، تضع نفسها في خدمة القمع والقتل، إذ تنفلت «مسنونة الأظافر» ، بحثًا عن صيد تقدمه للملك العليل ، هكذا يصف النص حركة انطلاقتها ، لكن سرعة هذه الانطلاقة لا تتواكب مع بطء عودتها ولا مع النتيجة التي أسفرت عنها، إذ تعود بعد طول غياب ببقاياجثة!، وهذه إشارة مطلقة قادرة على استثارة دلالات عديدة يمكن إسقاطها على واقع العدواني، وهناك نقطة أخرى جديرة بالاهتمام في سياق حركة هذه القوى لنصره السلطة ، وأعني بها ذلك القلق والاختلاف والجدال الذي نشب بين هذه القوى نتيجة لتأخر أم عامر في العودة من المهمة التي ندبت نفسها إليها، مما يشير بوضوح إلى أن قلقها ناشئ عن قلق السلطة نفسها لهذا التأخير الذي يتجسد في لذعة الجوع عند الليث:

وشعر الليثُ بلاهب السغب
يصهره فثار مسودّ الغضب
واضطرب القوم فمن معتذر
للضبع أو من لائم مستنكر

إذن كان يعول على هذه المهمة في أشياء كثيرة غير أن طبيعة الغدر عند الضبع تأتي في مقدمة أولوياته ، فلا يقدم إلا التافه أو مافاض عن حاجته، وإخفاق الضبع في مهمته إخفاق لكل تلك القوى المتآزرة في نصرة السلطة، ولعل هذا بعض ما تهدف إليه القصيدة في نهاية الأمر.

وعلى صعيد العلاقات التي تجمع بين مضامين السخرية التي تنسرب في لغة الخطاب الشعري عند العدواني ، عفوًا أو قصدًا ، نجد أنها تمثل في مجملها بنية متواشجة تهدف إلى إثارة الانتباه ، في مواقف الرفض والتمرد السلبي، الذي تصبح فيه السخرية أو الفكاهة هي الأسلوب المناسب للدفاع والهجوم في وقت واحد، إنها تصدر عن رؤية جوهرية في التصدي لمحاكمة الواقع وتعريته تعرية تكشف عما خفي من مساوئه بالتجسيد الحي من خلال استخدام الرمزية الحيوانية، التي تكون بديلاً عن السرد اللغوي في تفاصيله وجزئياته المملة، إذ تصبح الصورة أكثر فاعلية في اختراق المشاعر، لما تنطوي عليه من شحنات إيحائية، تعمق من حدة الرؤية وتجعل من تلك المضامين الشعرية شبكة متآزرة من العلاقات التي تنطوي على عناصر ومكونات تحمل خصائص وسمات الرؤية الأساسية لموقف «الأنا» من الواقع ، في سياق السخرية.

(10)

الروح الرومانسية ونزعة التطهر:

كان العدواني شأنه شأن الرومانسيين الضائقين ذرعًا بواقعهم، والساخطين على البنى الاجتماعية السائدة، والمكرسة، لما تنطوي عليه من مظالم، تدفعهم إلى الفرار والهجرة، والاعتزال بحثًا عن عالم آخر يتوافق مع مبادئهم ومثلهم، وما تمني الموت، والهروب من الناس إلا محاولة لإنقاذ الذات من أوحال الواقع، وقد رأينا قبل قليل كيف كان قرار الموت عند العدواني خلاصًا من واقع صلد معاند لرؤاه وأحلامه وآماله ، فأثر عليه اتخاذ قراره بالموت، وتمتد جذور هذا القرار إلى قصائده الأولى، التي نظمها في

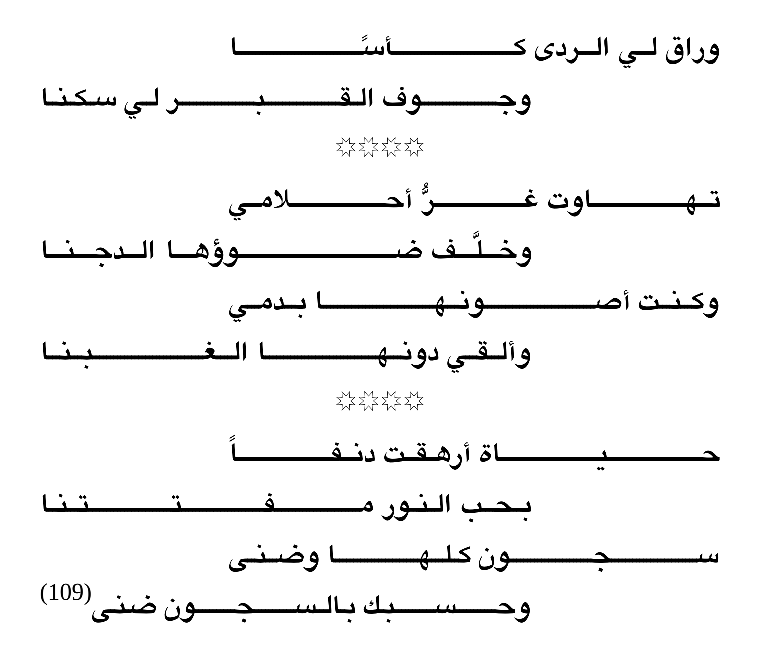
أواخر الأربعينيات، المفعمة بالروح الرومانسية، كما في قصيدتي «الخلاص»، و«سأم» إذ كانت السمة الرومانسية هي الغالبة على الشعر العربي آنذاك، ففي القصيدة الأولى نجد أن الإحساس بالبحث عن الخلاص كامن حتى في عنوان القصيدة ذاتها من أول وهلة، مما يشير إلى إشكالية ذاتية في علاقة «الأنا» بالعالم من حولها:

سألت روحي: أي الدار تطلبها؟
قالت سوى الأرض ، فيها غاية الطلب
سعادة الروح غير الأرض موطنها
وحلية الروح غير الدرّ والذهب
فقلت: جسمي بظل الأرض مرتبط
وما له مذهب عن كونه الترب
قالت: إليك ، فحطمه بلا مهل
وادفع بأشلائه في مارج اللهب
وانفذ بذاتك من عيش شقيت به
ولم تزل من عواديه على رقب[107]

هذا الحوار الداخلي بين «الأنا» والروح يكشف عن عمق المعاناة التي تمور في وجدانها، بحثًا عن مخرج أو حل لأزمتها مع الواقع المثقل بالماديات التي تكاد تخنق جوهر الروح ، ولذا يتحول الموقف كله إلى أن يكون محاورة منطقية بين المادة والروح، في سياق التساؤل الذي يتصدر الخطاب موحيًا بلاهب القلق الذي يهيمن على فكر «الأنا» فتظهر إغراءات الروح أكثر إقناعًا ومنطقية في حوارها من غيرها، إنها تمس أكثر الأشياء حساسية عند «الأنا» ، وهي معاناتها وشقاؤها من متاعب الحياة، وتصدر هذا الفكرة ، بطبيعة الحال، عن أصول رومانسية صرف، فتمني الموت، والتوق إلى حياة أخرى تتواءم مع نزعات الروح موجود في الأعمال الرومانسية[108].

وتختمر فكرة إيثار الموت على الحياة عند العدواني ، في قصيدة «سأم» بعد الإحساس بفشل الرسالة، وتهاوي الأحلام ، حيث تضيق الدنيا أمامه، على اتساعها، فلا يرى فيها إلا سجنًا وضنى:

سئمت العيش والدنيا
وعفت الأهل والوطنا



وراق لي الردى كأسًا
وجوف القبر لي سكنا

✡✡✡✡✡

تهاوت غرُّ أحلامي
وخلَّف ضوؤها الدجنا
وكنت أصونها بدمي
وألقي دونها الغبنا

✡✡✡✡✡

حياة أرهقت دنفاً
بحب النور مفتتنا
سجون كلها وضنى
وحسبك بالسجون ضنى[109]

هذه النظرة المتشائمة، اليائسة التي تستسيغ فيها «الأنا» الموت على سجن الحياة، تقترب إلى حد كبير من اتخاذ قرار الموت، حلا لمواجهة الانتكاسات الكبيرة التي واجهت «الأنا» في رحلة التنوير ، كما في قصيدة (قرار) مع فارقين جوهريين: الأول يكمن في الفارق الزمني الذي يمتد إلى أكثر من أربعين عامًا ما بين نظم القصيدة الأولى «سأم» والثانية «قرار»، وهي فترة ليست قصيرة في حساب المبدع ، والثاني في طبيعة اتخاذ القرار، أو الحل، فهو في الأولى، لا يعدو أن يكون خاطرًا يرف في الذهن، «وراق لي الردى كأسًا»، على أثر الإحساس بانتكاسة الحلم والآمال، لكنه في الثانية يأتي قرار تصميم وعزم لا رجعة فيه، معززًا باصطفاء اللفظة ذاتها «قرار» عنوانًا على القصيدة ، وتكرار القرار، بصيغة واحدة ، على امتداد فضاء النص، مما يشعر بأن تأكيد هذا القرار جاء عن قناعة تجذرت في وجدان العدواني ، واستوت على سوقها على مدى تلك السنوات الطوال.

ومهما يكن من أمر فإن الحيثيات التي ترد في كلتا القصيدتين لتبرير اصطفاء الموت على الحياة تكاد تكون متشابهة إلى حد ما، غير أنها في قصيدة «قرار» أكثر شمولية واستقصاء، حتى بدت كما لو كانت تلخيصًا عامًا لمجمل ما آلت إليه الأمة، من

أوضاع سيئة ، حتمت اتخاذ قرار الموت، وبالتالي يصبح الموت هو المطهر من حمأة الواقع المادي الذي شقيت به «الأنا» خلال رحلتها الطويلة ، وجهادها الدؤوب في مسيرة التنوير.

ولا مراء في أن تمني الموت، ليس سمة خاصة في إبداع العدواني ، على الرغم من ملاءمتها لمجمل الظروف والأحوال التي مرت بها رسالته، بل هي سمة رومانسية لها نظائر في أعمال الكثيرين من الشعراء الرومانسيين ، باعتبارها فيضًا من الحيوية التي تغري أصحابها في البحث عن عالم مثالي آخر، يتواءم مع التطلعات الروحية والآمال الفسيحة ، والنزعة إلى الخلد عند الرومانسيين(110).

ولم تكن نزعة التطهر بالموت هي الخيار الوحيد عن العدواني ، بل سبقها في ذلك خيار العودة إلى الماضي، والتحسر عليه، كما في قصيدة «صفحة من مذكرات بدوي»، والعنوان وحده كاف للدلالة على النزوع إلى حياة البداوة المفعمة بالقيم والأخلاق، وبساطة العيش، والحس الفطري النقي الذي لم تلوثه الحضارة، والفضاء الرحب الذي تمرح في أرجائه الأغنام، والخيمة المنصوبة على الرابية كلها تتداعى في ذهن الشاعر لحظة إحساسه بتلوث الحياة ، وتبدل القيم:

كنت هنا.. وكان لي بيت من الشعرْ
نسجته ، صنع يدي.. بالصوف والوبر
قام على رابية مخضرة الطرر
تؤمه الضيفان، بين مرتقى ومنحدر
والشمس تفترُّ له ويضحك القمر
كنت هنا.. وكان لي على الحمى مقر
ملاعب الربيع بالأعشاب والزهر
تمرح في أرجائها الأغنام في بطر(111)

في تلك اللحظات الحالمة ، يتشكل المهاد الرومانسي ، في ابتعاث الماضي ، الذي يحتضن «الأنا» والخيمة، (الحاضرة - الغائبة)، في علاقة حميمة ، تبدأ من حس

الملكية، وفطرة الصنعة في تثبيت البيت في المكان، على الرغم من هلامية البيت وهشاشة صنعته ، لكنّ صورته الغاربة لم تفارق «الأنا» إنها قادرة على تحديد جغرافية المكان، واستثارة كل العلاقات الإنسانية التي كانت ترتبط به، وسط مظاهر الطبيعة التي تحيط بهذا البيت الذي أقيم على رابية مخضرة الجوانب ، إن سمات هذا البيت تبلغ من البساطة، والتجذر في اللاوعي، ما يجعلها تستعاد بمجرد تذكرها، كما لو كانت ماثلة للعيان أو مجموعة من العادات العضوية، التي تمارسها بصورة تلقائية(112).

ويجنح النص إلى تأكيد انتماء «الأنا» للمكان من خلال تحديد البؤرة المركزية للمشهد «كنت هنا» وفي سياق هذا التحديد، تتكرر صورة الهوية والانتماء و«كان لي بيت من الشعر»، «وكان لي على الحمى مقر» موحية بعمق العلاقة التي تربط بين «الأنا» وهذا المكان، الذي اندرست آثاره ولم يبق منها إلا ما يرف في الذاكرة. وغني عن البيان أن «الأنا» تجد في هذا المكان ، الذي تحاول استعادة مشاهده ، متعة نفسية، تدفعها إلى استقصاء كل التفاصيل الصغيرة التي كان يزدحم بها المكان، وذات صلة «بالأنا» ذاتها:

اللبن المخيض بالزبدة قد خثر
وربما طبخته بالنار فانشمر
وعاد إقطًا ملء سقف بيتي انتشر
كقطع من اللجين، سلكها انتثر
لذيدة مسعفةٌ بالحلّ والسفر
وللصبايا لعب يمضي بلا حذر
تواثبتْ فيها الحياةُ وثبةَ الظفر

☆☆☆☆

كم عبثتْ بكلبي الأمين فانزجر
أوشلّها فعثرتْ. وبان ما استتر
فانقلبتْ ضاحكة لكن على خفر

هكذا تأخذنا «الأنا» في رحلة إسرائية من أحلام اليقظة ، فتعيد كل عناصر المكان وترتبها في مشهد نابض بالحرية والحياة، تطل منه عادات البدو في صنع غذائهم، كما تنتصب فيه مشاهد الطفولة البريئة في عبثها ومرحها، وإذا تذكرنا أن الشاعر كان ريفيًا قضى جل طفولته في قرية «الفنطاس» القريبة من مدينة الكويت، علمنا مدى تجذر هذه المشاهد في ذاكرته، ومدى الفتها إليه، وتماسك عناصرها في وحدة متناغمة تجسد حياة البادية ، ومن المدهش حقًا أن ذاكرة «الأنا» في استعادة مشاهد الماضي، لم تغفل الإشارة إلى التفاصيل الصغيرة التي قد تتيه، وسط تذكر الأشياء الجميلة في حياة الإنسان، ولنتأمل على سبيل المثال معابثة الصبايا للكلب، وسقوطهن على الأرض، وانكشاف ما استتر منهن، وتأمل انزجار الكلب، وحركته المعاكسة، وكل هذا يتم في سياق ملكية «الأنا» للكلب، مما يزيد في عمق المشهد، ويوسع من فضائه، «فالأنا» والكلب والصبايا، وقبلها الإقط المنتشر، في جوانب البيت وسقفه وطريقة صنعه. كلها تمثل عناصر جوهرية في تثبيت هوية المكان وانتماء «الأنا» إليه ولا مراء في أن استدعاء هذه الذكريات يضفي عليها قيمة في ذاتها[113]، ويمنح «الأنا» إحساسًا، أو فيضًا من المشاعر الحالمة التي تنقلها إلى التمتع بالماضي الجميل المترع بالبساطة المتناهية، والفضاء الرحب الذي يستوعب كل الأشياء فتبدو على صفحته واضحة الخطوط والقسمات ، كما هي في طبيعتها، وهذه الأشياء هي التي تفتقدها «الأنا» في حياتها، فتحاول إعادة بنائها من جديد في النفس لتكون مطهرة لها في صراعها مع قيم الجماعة، التي لا تنتمي إليها، مما يدفعها إلى البحث عن هذا الشيء المفقود، الذي يتجسد في أشياء كثيرة، كما رأينا ، لكن جذوره الأساسية تعود إلى ذلك المكان الريفي البسيط الذي عاش فيه العدواني طفولته، فملأه إحساسًا بالقيم العربية الأصيلة، التي كان صداها يتردد فيما يسمعه من حكايات العرب الأولين عن مناقب حاتم الطائي ، وفروسية عنترة وقصة حبه لعبلة:

ولي إذا جنّ الدجى.. وائتلف السمرْ

مع الصحاب مجلس بالأمس قد عمر

تدور فيه قصص عن زمن غبر

عن الجـــــدود الأولـين مـن مـــــعـــــدّ أو مـــــضــــــر
وكـــــيف رام عنتـــــر.. عـــــبلة فـــــانتـــــصــــــر
وكـــــيف ســـــاد حـــــاتم وسَـــــيْـــــبُـــــه غـــــمــــــر

وتكتمل مشاهد البادية حضورًا في النفس ، في تلك القصص، التي يجد البدو فيها متعة لا حدود لها، لارتباطها المباشر بأخلاقيات الصحراء وقيمها، التي تربي في الإنسان النزوع إلى البطولة، والصدق مع النفس ، قبل الآخرين، ووضوح الرؤية، والعزم ، والارادة والتمرد على القيود ، والنزوع إلى الحرية، والشجاعة في القول والفعل، وتلك هي الصفات التي انسربت في تكوين العدواني النفسي والثقافي فأصبحت جزءًا من حياته، عانى بسببها الكثير من المتاعب والآلام ، وانعكست آثارها في شعره، معاناة وألما مضاعفًا منذ وقت مبكر من حياته الشعرية حتى وفاته ومن هنا ندرك مدى اهتمام الشاعر بتلك المشاهد الغائبة من حياته السابقة، وابرازها بصورة تذكر قيمة الماضي في النفس، فتعنى بتفاصيله، وبتسمية الأشياء في المكان، والإلحاح عليها، «والتسمية جزء أساسي من عملية تثبيت الأشياء في العالم ، فالعالم دون أسماء هيولى غائمة، وحين تكتسب الأشياء أسماء فقط تتموضع في الوجود بحضورها المادي الحاد»(114).

ولا شك أن امتلاء المكان بالأشياء الغائبة، على هذا النحو من التذكر الاستقصائي، يعمل على حل أزمة «الأنا» مع زمن اللحظة الراهنة ، بتطهيرها، أو تحريرها نفسيًا من أزمتها فتستعيد توازنها النفسي والعاطفي والثقافي ولو إلى حين.

ويقترب من هذا نزوعه إلى حياة الصحراء، وتوقه إلى حياة الوحش والفضاء الواسع الذي يحتضن كل أحلامه، حتى يرى الكون كله قد أصبح ملكه ، لا يشاركه فيه أحد ، كما في قصيدة «خطرات»:

لقـــــد طابت حـــــيـــــاة الوحش عندي
فـــــبت ولـي بـهـــــا لـهف وغـلّـه
فـــــهـل لـي أن أفـــــر إلى البـــــراري
وأسكن قلب مـــــومـــــاة مـــــضـلـه

إذا مـــــا جـنّ لـيـلـي طـالـعــــــتـنـي
كـــــواكب فـي نـواحـي الأفـق جـــــذلـه
وأمــــلأ مـن رحــــيق الـفــــجــــر كــــأسـي
وأغــــزل من شـــعـــــاع الـشـــــمس حـلـه
وأحــــــــــسـب أن هـذا الـكـون مـلـكـي
وأنـي قــــــد صـنـعـت الـكـون كـلـه[115]

ولعله من المعلوم أن هذه النزعة الرومانسية ، التي يصدر عنها خطاب العدواني معروفة في أعمال الرومانسيين، فالطبيعة الفطرية، وحياة الوحش ، والصحراء البعيدة عن السابلة والغابات ، كلها مألوفة لهم يهيمون بها ولهًا وحبًا، نظرًا لما تنطوي عليه نفوسهم من ضيق بالموجودات والأشياء من حولهم، إذ يعتبرونها قيودًا تحد من انطلاقتهم ، لأن المجتمعات مباءة، ومصدر المشكلات، وعبء كبير على نفوسهم ومشاعرهم المرهفة[116].

وتأتي استطابة العدواني لحياة الوحش، والهيام بها، والحلم بتلك البراري الموحشة استجابة طبيعية لمشكلاته مع مجتمعه التي تصل إلى حد الاختناق ، فيبحث عن متنفس طبيعي، لم تلوثه الحضارة ، فتكون الصحراء المضلة هي ذلك المكان الذي يود الفرار إليه، وفي فضائها الرحب، وصمتها الموحش، يرسم مشاهد حالمة، تتواءم مع طبيعته النفسية المرهفة، تتقاطع فيها ظلمة الليل، وائتلاق الكواكب، ورحيق الفجر، وشعاع الشمس في منظومة كونية، يسترخي بين خطوطها، فيحسب أن الكون ملكه أو هو من صنعه.

إن التطهر الروحي أو النفسي في هذا المكان الرحب التام العزلة ، يمنح «الأنا» قدرة جديدة على إعادة خلق الواقع من جديد، من غير عوائق أو منغصات، إن هذا العالم الجديد يتشكل بين يديها وفق مرادها وهواها، فالكواكب في دجنة الليل، تطالعها جذلة في أفقها البعيد، ويأتي الفجر فتملأ كأسها من رحيقه، وتشرق الشمس فتصنع من شعاعها حلة، ثم لا تلبث أن ترقى بخيالها إلى درجة الصنعة ،

أو الخلق ، في لفتة إلى هاجس التفوق، أو التمايز، أو الحلم بالبطولة ، حتى ولو وصل الأمر إلى درجة التأله:

أصـــــيخ إلـى الـعـنـاصـــــر حـين تـغـلـي

مـــــراجـلـهـــــا إصـــــاخـــــة من تـألـه

هذا التأله الذي تحاول «الأنا» تأكيده في نهاية القصيدة ، ينبع في جوهره من ذلك الإحساس المفعم بالإحباط والفشل من تغيير الواقع المعاند لأمانيها وطموحاتها بعالم مثالي يرتفع بالإنسان والحياة إلى قيم العدالة، والحرية والأخلاق الفاضلة، ومن ثم يصبح التطلع إلى مستوى التأله، عند العدواني ، هو قمة التطهر من هذا الفشل والإحباط الذي يلاحق رسالته على الدوام.

ونلتقي عند العدواني، وجهًا آخر من وجوه الرومانسية، وهو أنموذج «الشيطان»، الذي يعد أنموذجًا عالميًا، تردد في أعمال كثير من الرومانسيين الكبار من أمثال الشاعر الإنجليزي «ملتون» (ت 1674)، في «الفردوس المفقود»، «وليرمنتوف» (ت1841)، في قصيدة «الشيطان» ، والعقاد في قصيدة «ترجمة شيطان» [117]. وعلى الرغم مما يثيره اسم الشيطان من دلالات تتصل بالثورة والتمرد على الإرادة الإلهية فإن الكثير من هؤلاء الرومانسيين حملوه إلى جانب دلالته الأصلية – بعضًا – من أفكارهم ورؤاهم في الشر ، والإغواء، والتوبة والحرية، والإرادة، والاختيار، حتى إن «فكتور هوجو» جعله يمثل الإنسانية الطريدة البعيدة عن الله[118]، إلى غير ذلك من أفكار فلسفية تساق على لسان الشيطان.

وتعد قصيدة العدواني «الناسك وشكوى الشيطان» جزءًا من الحوارات الموازية، سواء بالمعنى الذي يصله بأعمال الرومانسيين الكبار، أو بالمعنى الذي يصله بالإبداع العربي، كما في قصيدة «ترجمة شيطان للعقاد»[119]، إذ لم يكن العدواني معزولاً عن كل هذه الحوارات، مما يجعل من مقارنة قصيدته هذه بالأعمال المناظرة لها عملاً مغريًا للمشتغلين بالدراسات المقارنة.

تضم قصيدة العدواني عشر لوحات تدور حول معاناة ناسك آثر العزلة والعبادة وحياة الروح على حياة المادة، فيطل عليه الشيطان بكل مغريات الإثم التي تخاطب الجسد، فيضطرب الناسك، ويكاد يسقط في غوائل الخطيئة، غير أن قوة إيمانه تدفعه إلى الاعتصام بالقرآن فينهزم الشيطان، ويتحول الموقف إلى صراع بين الشيطان وقدره الذي أنيط به، في افتتان الناس وإغوائهم، فيشكو إلى الله تعالى قلة حيلته، وفساد خططه، وضعف سلطانه، ويطلب منه إما أن يهب له مكانًا في النفوس الخيرة ليفسدها، أو أن يخلصه من شروره ليعود إليه إيمانه، وكل ذلك يتم في أسلوب درامي مفعم بالإثارة، التي يظهر فيها الشيطان منهزمًا أمام الفطرة السليمة المعززة بالتمسك بكتاب الله.

ومهما يكن من أمر فإن ما يهمنا بالدرجة الأولى من هذه القصيدة، هو جزؤها الأول الذي يجسد تلك العلاقة الجدلية بين إغراءات الروح وإغراءات الجسد في حياة الزهاد الذين اتخذوا من الزهد والاعتزال أسلوب حياة لهم، في رفضهم لقيم مجتمعهم، ثم يتعرضون للفتنة الشيطانية التي تختبر مدى صدق إيمانهم ومبادئهم:

على جدار غرفة وضيعه

مغارة لناسك عاش مع الطبيعه

جليسه الوحده

أعزل ماله غير تلاوة القرآن عدَّه

قد أسكرته خمرة التجلّي

وغاب في سكرته يصلي

✡✡✡✡

أطل شيطان عليه في المغاره

بكل مغريات الإثم والدعاره

امراةٍ نارية الأرداف والأعطاف

محمومة الشارة والإشاره

تفحُّ منها الفتن القهاره

والشهوة الطاغية الثواره

✡✡✡✡✡

اضطرب الناسك وارتبكْ

وأحدقت به غوائل الشركْ

فهب يقرأ القرآن

يتلوه باللسان والوجدان

بشوق عاشق ولهان

أعطى حياة الروح كل ما ملكْ

فانبعثت من حوله مناره

وأغرقت بنورها القدسي داره

فهرب الشيطان

يجرّ ثوب ذله وعاره

تتبعه اللعنةُ أينما سلكْ(120)

هكذا يحاول الخطاب أن يجسد ذلك الصراع الأزلي بين الإنسان المفطور على العبادة، وحياة الروح، والشيطان المفطور على الافتتان وإغواء الناس بالآثام والشرور، والخطاب في حد ذاته يشير بصورة رمزية إلى علاقة «الأنا» بالإغراءات المادية الفاحشة التي تحيط بها من كل جانب محاولة كسر عزلتها ، وترفعها على إغراءات الحياة، وشهواتها. ويكشف لنا مجلى الرمز، في أبعاده الرومانسية، عن مدى صلابة «الأنا» في مواجه الاختبار؛ إذ في إطار العزلة والصلاة والتجلي تطل تلك الفتنة المتجلية في امرأة مفعمة بكل إغراءات الجسد الذي يزلزل النفس ويغري بالإثم. ويعمد النص إلى تجلية هذا المشهد بصورة مثيرة، إلى أبعد حدود الإثارة الممكنة، في سياق التعبيرات اللغوية الدالة على حضور الشهوة بتجلياتها الآثمة، فهي «امرأة نارية الأرداف»، «محمومة الشارة والإشارة»، «تفح منها الفتن القهارة»، «والشهوة الطاغية الثوارة»، وكل هذه النعوت الخاصة ، التي تتداعى بحكم الموقف الانفعالي لمشهد الفتنة الطاغية، تكشف عن مجلى آخر «للأنا» ينبثق من لحظة الاضطراب، والضعف البشري

الذي يعتري الإنسان، في موقف كهذا، على الرغم من المخزون الروحي، الذي يكاد ينهزم أمام تجلي الشهوة الفوارة، الطافحة بالإغراء، كما هو في مشهد هذه المرأة، التي يضعها الشيطان في مقابل هذا الناسك، العازف عن مباهج الدنيا، وأدران الحياة.

وفي ظل هذا الموقف المعقد يأتي المحصن من الخارج ليردف المحصن الداخلي الذي يهتز بفعل الموقف، فيكون القرآن هو ذلك الملاذ الآمن من شر الشيطان، يندفع إليه الناسك سريعاً بفعل الغريزة الروحية، التي صقلت بالتدريب الروحي، من غير إعمال فكر، أو تخطيط، «فهبَّ يقرأ القرآن»، ويجسد الفعل «هبّ» بصيغته المضعفة حركة تلك الاندفاعية الروحية إلى القرآن، وهكذا تكون ردة الفعل موازية لهول المفاجأة، أو المأزق ، أو الارتباك الذي وجد الناسك نفسه فيه وقد أحاطته غوائل الاثم.

ويأتي المجلى الثاني للناسك في سياق قراءة القرآن مجسدًا لمشهد الاستغراق الروحي، الذي يتوازى مع مجلى حجم الفتنة، التي تعرض لها، فيحتشد لهذا اللسان والقلب، مدفوعين بالعشق والوله الروحي، تعززهما ذخيرة من الحياة الروحية المتصلة. وفي لحظات هذا التجلي الإيماني العميق ينبثق الحاجز الروحي الذي يفصل بين الناسك والشيطان، فيتشكل في تلك المنارة النورانية، التي تغرق الناسك وداره بنورها القدسي، ولعل في صيغة الإغراق النوراني هذه إشارة إلى احتواء الروح وذوبانها في ذلك النور القدسي، بحيث تحول الموقف كله إلى نور مقدس لا يجرؤ الشيطان على الاقتراب منه «فهرب الشيطان»، والفكرة هنا ، على أية حال، تحيل إلى جذور صوفية. وهكذا تخرج «الأنا» ممثلة بالناسك، من حمى هذا الصراع النفسي الهائل، منتصرة بتطهرها على غوائل الشيطان وفتنه، إذ مرت بمطهرين: مطهر روحي بالعزلة والعبادة، ومطهر آخر بالفتنة ، التي انكسرت أمام المطهر الأول، لتخرج من الأخير أكثر قوة وصلابة في تطهرها.

وهكذا يظهر بجلاء تام أن علاقة العدواني بالرومانسية لم تنقطع حتى بعد انحسار ظلها عن الشعر العربي، إذ ظلت خيوطها وظلالها تتسلل إلى شبكة نصوصه الشعرية بوعي تام، لملاءمتها لظروف الدعوة التنويرية التي اضطلع بها منذ بداياته

الشعرية الأولى حتى رحيله عنا، لكنّ هذه الخيوط الرومانسية قد تتراخى، أو تختفي في حالات المد الشعوري بالتغير الواقعي المتكئ على المنطق والعقل في النظرة إلى الحياة والأشياء، بيد أنها تبلغ أوجها في حالات الانكسار، واليأس، والحيرة، والقلق، والغضب والثورة، والتمرد، وهي الخطوط التي التفت حول «الأنا» فشكلت لها حصارًا نفسيًا رهيبًا لم يخترق إلا بالتوجه نحو الرومانسية التي وجدت في رحابها راحة خالية من أكدار الحياة، تمثلت في التوق إلى حياة الروح ، وإيثار الموت على الحياة، والارتداد إلى الماضي، والوقوف عند تفاصيله، وحب الحياة البرية، بما فيها من طبيعة مفتوحة على الكون كله أرضه وسمائه، والاعتزال للعبادة والتنسك. وتتنامى هذه الظواهر فيما بينها جميعًا، بما يسمح بخلق نوع من التكامل المضموني الهادف إلى تشكيل مهاد رومانسي تستريح فيه «الأنا» من متاعبها ، وتتطهر فيه الروح من شوائب الحياة.

وهي من جانب آخر ، لا تعدو أن تكون مجموعة من الرؤى المتجانسة، تتجاوب فيما بينها بالحوارات المستمرة التي تصدر عن «الأنا» في حالات تأملها وعجزها عن اختراق طوق الواقع المعاند لرؤاها.

وفي نهاية مطاف هذه الدراسة ، يتضح لنا بصورة جلية أن المحور الأساسي الذي ينطلق منه شعر العدواني هو التنوير ، بالمعنى الذي يقوم على توظيف الإبداع في النظر إلى الواقع فتجسدت دعوته هذه في عدد من البنى الفكرية ، ينتظمها خيط واحد من العلاقات المتواشجة، التي تدور في فضاءات الثورة والتمرد والرفض لا بالمعنى الخاص وإنما بالمعنى العام الذي يجعل من العدواني أحد شعراء التنوير العرب الذين أفنوا حياتهم في سبيل قضية نبيلة آمنوا بها طريقًا إلى التقدم والنهضة، غير مبالين بما ينالهم من أذى في سبيلها، ولعله بات من الواضح أيضًا أن «الأنا» في كل حواراتها، على امتداد فضاءات النصوص الشعرية التي مرت بنا كانت تقلب نظم الأشياء والعلاقات، والقيم بما يخدم الرسالة التي تضطلع بها مما جعل منها بؤرة ارتكازية بالمعنى العام الذي يصلها بحلم البطولة أو التفوق على الجماعة سواء أتم ذلك بالمعنى بصورة مباشرة أو غير مباشرة، تفيض بالتجربة في بعديها الداخلي

والخارجي على حد سواء فتتناغم ، وتتصادم مرات كثيرة ، مع النفس والواقع، مشكلة بذلك موقفًا فكريًا ثابتًا يتردَّد صداه بأنماط وصور مختلفة، وتنسرب مضامينه بصورة واعية أو غير واعية في أنسجة النصوص الشعرية، مكونًا في مجمله رؤية «الأنا» لهذا العالم الذي تحاوره ، ولذا كانت جميع خيوط هذه المضامين الشعرية مشدودة بعلاقاتها إلى البؤرة الارتكازية التي تمر من خلالها هذه العلاقات فتتلاقى وتتقاطع باتجاه حركة تغيير هذا العالم ، والتطلع إلى المستقبل الذي يمثل الحلم الدائم «للأنا» في تخطي الواقع، أو تفجير هذا الواقع المعاند بصورة تعتمد على فك العلاقات بين نظام الأشياء ، وإظهارها بصورة قبيحة منفرة ، تعتمد على منطق النفس أكثر مما تعتمد على منطق الواقع.

****

الجدول

الـهوامش

(1) من حديث صـحفي مع زوجـة الشـاعر، دلال الزبن، مـجلة الكويت، العدد97، مارس 1993، ص20، وانظر أيضًا دلال الزبن ، رحلة حـياة، في الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر، إعداد سليمان الشطي، وسليمان الخليفي 1993، ص31.

(2) محمد حسن عبدالله، الرسم بألوان ضبـابية، دراسة في شعر أحمد العدواني، القاهرة 1996، ص10، حاول المؤلف، أن يعزو سبب صمت العدواني، خلال تلك الفترة الطويلة، إلى ما أثارته قصيدته المبكرة، «تحية العهد الجديد» من حساسيات سياسية، بسبب تعرضـها لرموز السلطة. وعلى ضوء رفض الشاعر الحديث عن هذه الفترة أو تعليل صمته الشعري يصبح ما يقوله المؤلف أقرب إلى الصحة والصواب، ولكن علينا من جانب آخر أن نقر بأن الصمت الشعري ظاهرة طبيعية تعتري الشعراء بين وقت وآخر، فقد صمتت الشاعرة نازك الملائكة ثلاث سنوات حتى ظنت أنها قد انتهت شعريًا إلى الأبد، وفجأة تفجر الشعر في نفسها كما تقول. وفي تعليلها لظاهرة الصمت عندها قدمت لنا نماذج من الشعراء الذين تعرضوا لظاهرة الصمت، أو البيات الشعري، وفجأة عادوا إلى التدفق الإبداعي. راجع مقدمة ديوانها «للصلاة والثورة»، دار العلم للملايين، بيروت 1978، ص6 وما بعدها.

(3) من مقابلة صحفية مع الشاعر، مجلة الرائد، الكويت 25 يناير 1973، ص24 ومابعدها .

(4) انظر، إبراهيم عبدالرحمن، أحمد العدواني وتيار الوجدان السياسي، مجلة البيان، العدد 69 ديسمبر 1971، ص14 ومابعدها. وأعاد الكاتب نشر دراسته هذه في كتابه بين القديم والجديد، القاهرة 1983، ص108 ، وتعد هذه الدراسة النقدية الجادة أول دراسة عن شعر العدواني.

(5) انظر مقدمة الديوان، أجنحة العاصفة، الكويت 1980، ص6

(6) راجع أعـداد مـجلة البـيـان، 180، مـارس 1981،ص 204، مـارس1983، ص216، مـارس ,1984ص243، حـزيران 1986، رابطة الأدباء في الكويت، وراجع الكتـاب التذكاري ص465 ومابعدها.

(7) من القصائد التامة التي أحصيناها: «تقرير»، و«ليالي الهوى»، «قلت وقالوا»، «أوراق من يوميات رحالة»، «تسائلني السمراء»، «ما غبت عن خاطري»، «حورية»، «نام الدجى»، «على قبر»، «طيف»، «خاتمة المطاف»، «نغمات تائهة»، «يا رفيقي». وتتفاوت القيمة الفنية لهذه القصائد تفاوتًا بينًا، إذ يغلب على بعضها اللغة التقريرية، والتعابير التراثية، وبعضها يقترب من التعبير الشعري الحديث صورة ورمزًا، ويبدو أن الشاعر لم يكن راضيًا فنيًا عنها ولذا بقيت حبيسة أوراقه، وتنم الدفاتر القديمة التي كتبت عليها هذه القصائد أنها تعود في معظمها إلى فترة الخمسينيات، تلك الفترة المشوبة بالصمت – من حياة العدواني – نشرًا لا نظمًا.

(8) عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1990، ص85.

(9) Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms, Longman, U.K., 1988. P199

(10) Martin Gray, Ibid, op. cit. P. 199.

Roger Fowler, Modern Critical Terms, (Routledge and Kegan Paul), London, 1978, pp .235f.

(11) Jean Piaget, Structurlism, trans and ed by Chaninah Maschler, London 1971 pp 5f

(12) انظر تفاصيل هذا المنهج في كتاب عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، وانظر أيضًا كتابه، (تطبيقًا لهذا المنهج)، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1983.

(13) يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص150

(14) أحمد العدواني، أجنحة العاصفة (الديوان)، الكويت 1980، 200

(15) المصدر السابق 202

(16) المصدر السابق 30.

(17) المصدر السابق 14

(18) المصدر السابق 78

(19) المصدر السابق83

(20) المصدر السابق 120 ومابعدها.

(21) محمود رجب، المرآة والفلسفة ، بحث منشور في حوليات كلية الآداب، الحولية الثانية 1981. جامعة الكويت.، ص14

(22) الديوان12 ومابعدها.

(23) المصدر السابق145

(24) المصدر السابق نفسه 146.

(25) T.Hawkes, Structuralism and Semiotice, University of California Press 1977, pp.69f

(26) الديوان 68

(27) جون كوين، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 1995، ص36

(28) الديوان 24

(29) المصدر السابق 25

(30) المصدر السابق27

(31) المصدر السابق 27-28

(32) المصدر السابق45

(33) المصدر السابق45.

(34) المصدر السابق 61 ومابعدها.

(35) المصدر السابق 142 ومابعدها.

(36) المصدر السابق 141 ومابعدها

(37) المصدر السابق 46.

(38) المصدر السابق 65 ومابعدها.

(39) قصيدة «نغمتان جديدتان» مجلة البيان، العدد 243، حزيران 1986، رابطة الأدباء، الكويت ص4.

(40) الديوان 47

(41) قصيدة «برقيات من الميدان» مجلة البيان العدد 216 مارس 1984، ص4 ومابعدها.

(42) قصيدة «صوتان» مجلة البيان، العدد204 مارس 1983، ص4 ومابعدها.

(43) انظر، عبدالله المهنا، «الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة» «مجلة عالم الفكر، العدد الثالث، من المجلد التاسع عشر 1988، وزارة الاعلام،،دولة الكويت ص615

(44) الديوان، 19 ومابعدها. شاع استخدام الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر على نطاق واسع، وعلى نحو متكرر عند أكثر من شاعر غير أن أحدًا لم يلتفت ، فيما أعلم، إلى شخصية «نوح» مع غناها التراثي، كما التفت إليها العدواني، ووظفها توظيفًا فنيًا عاليًا بإسقاطها على واقعه.

(45) الديوان 69

(46) المصدر السابق، 169 ومابعدها.

(47) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول، دار الشروق، القاهرة 1978، ص359.

(48) الديوان 13

(49) الديوان 19 ومابعدها.

(50) المصدر السابق 148 ومابعدها.

(51) المصدر السابق 160

(52) المصدر السابق 155.

(53) تبدو لفظة «القيود» في هذه الجملة قلقة، ولعلها خطأ مطبعي للفظة القبور، التي يستقيم بها المعنى، وتطرد بها القافية.

(54) الديوان150

(55) المصدر السابق،13 ومابعدها.

(56) المصدر السابق، 151

(57) كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت 1974، 238، 249 ومابعدها.

(58) الديوان 32

(59) المصدر السابق، 41

(60) قصيدة «مواقف» مجلة البيان، العدد 180، مارس 1981، 4 - 6

(61) أحمد العدواني، الكتاب التذكاري، ص408 ومابعدها.

(62) جابر عصفور ، العدواني شاعرًا أصيلاً، مجلة العربي، العدد 400، مارس 1992، وزارة الاعلام، دولة الكويت 32، ومابعدها.

(63) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت 1978، ص162 ومابعدها.

(64) الديوان 9

(65) المصدر السابق، 70 ومابعدها.

(66) المصدر السابق، 34.

(67) المصدر السابق، 30

(68) المصدر السابق، 37

(69) المصدر السابق، 32 ومابعدها.

(70) عبدالرحمن بدوي، شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، دولة الكويت، 1978، ص10.

(71) المصدر السابق، ص10، وانظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري 348

(72) الديوان 86 ومابعدها.

(73) من قصيدة «نغمتان جديدتان»، البيان العدد، 243، حزيران 1986 ص10.

(74) انظر البيان، العدد 243، حزيران 1986، 4-10، والكتاب التذكاري، 465-467.

(75) الديوان 22

(76) المصدر السابق، 79 ومابعدها.

(77) T.Hawkes, Ibid, 62

(78) الديوان 101

(79) انظر جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة ، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1982، ص132 ومابعدها، وراجع عبدالله المهنا، الحداثة .. مرجع سابق ص32.

(80) الديوان 158 ومابعدها

(81) المصدر السابق، 131

(82) المصدر السابق 135

(83) المصدر السابق 105

(84) المصدر السابق 16

(85) المصدر السابق 23

(86) المصدر السابق 82-83

(87) المصدر السابق 110

(88) R.Scholes, Structuralism in Literature, Yale University Press 1975, p88

(89) الديوان 115

(90) المصدر ذاته 116

(91) عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، 60

(92) من قصيدة «نغمتان جديدتان» البيان، العدد 243، حزيران 1986، ص5

(93) المصدر السابق ص7

(94) من قصيدة «قرار» أحمد العدواني، الكتاب التذكاري 664

(95) محمد حسن عبدالله: الرسم بألوان ضبابية 233

(96) الديوان 91

(97) المصدر السابق 26

(98) المصدر السابق 138

(99) محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة 1978، ص158، وانظر المصطلح في الآداب الأوربية: J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, Penguin, London 1977 PP24-26.

(100) الديوان 47 ومابعدها.

(101) المصدر السابق 73-75

(102) المصدر السابق 125 وما بعدها.

(103) المصدر السابق 213 وما بعدها.

(104) المصدر السابق 178 وما بعدها.

(105) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، دار العودة – بيروت، بدون تاريخ، ص193 ومابعدها، وانظر ايضًا محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ، ص158 ومابعدها.

(106) جابر عصفور ، المصدر السابق ، ص33

(107) الديوان 228

(108) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة ، بيروت 1973، 58، وما بعدها، وللدكتور إبراهيم عبدالرحمن تفسير مهم في رومانسية العدواني إذ يرى أن هدفها أن تدخل بالحديث عن الواقع السياسي والاجتماعي إلى قلوب الناس وعقولهم لما للنغم الرومانسي من مكانة في نفوسهم، راجع في ذلك كتابه: بين القديم والجديد، ص121

(109) الديوان، 204 وبعدها.

(110) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، 59.

(111) الديوان 162

(112) غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت1987، 42 ومابعدها.

(113) المصدر السابق 76

(114) كمال أبوديب، الرؤى المقنعة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، 325

(115) الديوان 202

(116) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية 170

(117) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، 314، ومابعدها، وانظر دراسة حمدي السكوت: الشيطان بين العقاد وملتون، مجلة فصول المصرية ، المجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981. 163-172

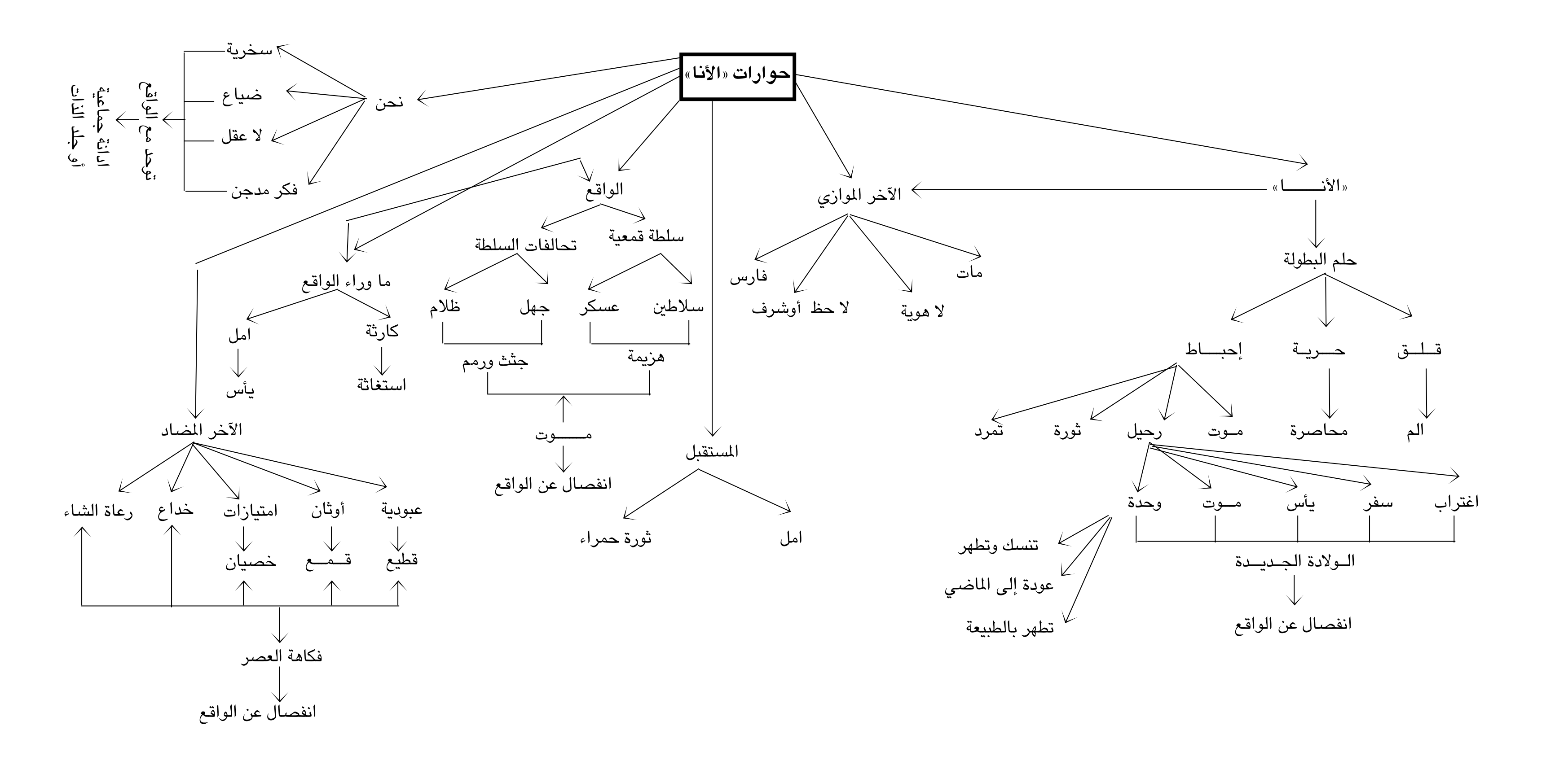
(118) محمد غنيمي هلال، المصدر السابق 315

(119) جابر عصفور ، المصدر السابق 33

(120) الديوان، 52 ومابعدها.

****

ولعل في الجدول التالي ما يوضح شبكة تلك العلاقات المضمونية التي تهيمن على النصوص الشعرية وارتباطها بالبؤرة المركزية:



رئيس الجلسة: الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكرا للأستاذ الدكتور عبدالله المهنا على دراسته القيّمة، ويأتي الآن دور الصديق والزميل الفارس الثاني لهذه الجلسة الأخ الدكتور مرسل فالح العجمي:

- **حصل على الإجازة الجامعية من جامعة الكويت سنة ١٩٨٠.**
- **حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة ميتشجان سنة ١٩٨٥ و سنة١٩٩٠ على التوالي.**
- **أمين سر رابطة الأدباء المشرف على سلسلة كتب رابطة الأدباء.**
- **عضو في هيئة التدريس بجامعة الكويت من سنة ١٩٩١ - كلية الآداب - قسم اللغة العربية.**

له من الأبحاث:

- **بطولة ابن القارح في رسالة الغفران.**
- **التجربة العلائية... قراءة جديدة في عزلة أبي العلاء.**
- **قراءة أولية في نقد القصة في دول مجلس التعاون.**
- **الرحلة الأخروية العلائية: تهذيب رسالة الغفران.**
- **مقدمة لدراسة المخاطب (ترجمة).**

أدعوه ليحدثنا عن «الشكل في شعر العدواني» وبعد ذلك سنفتح الباب للحوار ويمكن تسجيل الأسماء بعد انتهاء عرض الدكتور مرسل لبحثه فليتفضل...

البحث الثاني

بنية الشكل في شعر العدواني ❖

د. مرسل فالح العجمي

الشاعر أحمد العدواني، واحد من أولئك الرجال الذين يكرهون الضوضاء اليومية، والصخب الإعلامي، والنجومية الاجتماعية. ولهذا فهو يفضل على هذه الأمور، الارتداد إلى الذات، والغوص في النفس، في بحث عميق عن معنى الحياة في هذا الوجود.

في بحثه العميق عن معنى الحياة، انصرف أحمد العدواني، يرقب ويرصد ويحلل المجتمع والإنسان، ثم توقل في البحث إلى تأمل ذاته في ذاته لذاته، في محاولة أخيرة جاهد فيها وبها أن يُلملم شتاته النفسي الذي بعثره ظرفه التاريخي.

ومن يعرف أحمد العدواني، ثم يقرأ شعره، يحس كأنه أمام رجلين مختلفين. فبينما يعْرِف[1] رجلاً هادئًا فكهاً حاضرًا في مجتمعه على المستوى الاداري والثقافي، يقرأ لرجل ثائر متجهم، ينأى بنفسه عن مجتمعه إلى حد القطيعة التامة. فأي الصورتين أصدق في التعبير عن الرجل؟.

في الاجابة عن هذا السؤال، أعتقد أنه يجب أن نميز بين مفهومين مختلفين للمؤلف: المؤلف الحقيقي، والمؤلف الضمني.

فأحمد العدواني باعتباره المؤلف الحقيقي هو هذا الرجل الذي ولد في الكويت سنة 1923، وتوفي فيها سنة 1990، إنه هذا الطالب الذي تلقى تعليمه من الأزهر ، ثم هذا الموظف الذي تولى مناصب قيادية في الكويت.. هو هذا الرجل الفكه، المتحفظ ، الذي يقصر دائرة أصدقائه إلى أقصى حد. أما أحمد العدواني باعتباره المؤلف

* اختار الناقد عنواناً آخر هو: (التجربة والتعبير: قراءة في ديوان «أجنحة العاصفة»).

الضـمني، فـهو هذا الرجل ذاته ولكن «في أثناء» كتـابة القـصـيدة وهو فـي هذه الاثناء يتعامل مع الواقع الشعري ، لا مع الواقع الموضوعي، أو هو بتعبير آخر يعُيد تشكيل العالم بالشعر، ويخاطب بهذا التشكيل الشعري، قارئًا ضمنيًا محتملاً، يعرفه ولا يعرفه؛ يعرفه بإمكانيته القرائية، ولا يعرفه بهويته الشخصية[2].

باستخدام هذا التمييز بين هذين المفهومين، يمكن القول أن كلتا الصورتين صحيحة في سياقها الخاص.

هذا البحث سيركز على «المؤلف الضمني» الذي كتب لنا ديوان «أجنحة العاصفة»، باعتبار هذا الديوان سجلاً لمواقف وتأملات هذا المؤلف على مدى أربعة وثلاثين عاما.

عن عنوان البحث

بنية الشكل في شعر العدواني

هذا هو عنوان البحث المقترح، وهذا العنوان يفترض – كما فهمته – بعض الافتراضات التي أود أن أتوقف عندها بعض الوقت. إن هذا العنوان يفترض ان هناك انفصالاً صارمًا بين الشكل والمحتوى من جهة ، وأن هناك بنية شكلية واحدة في شعر العدواني، يُفترض من هذا البحث أن يتوصل إليها في نهاية المطاف من جهة أخرى.. سأبدأ بالفرضية الأولى، ثم انتقل إلى الثانية.

لن أخوض في مشكلة الشكل والمضمون، فهذه مشكلة معروفة، ولكني أقرر أن هذا البحث ينطلق من مقولة مؤداها أنه لا يمكن عزل الشكل الشعري عن محتواه عزلاً نهائيًا، ولو بغرض الدراسة التحليلية الآنية، وذلك لعدة اعتبارات:

1 – إن المبدع عندما ينشئ شعره، لا يتعامل مع هذا الإبداع الشعري حسب هذه الثنائية، وإنما يستجيب «لوارد» شعري – بمفهوم صلاح عبدالصبور يملي عليه القصيدة في لحظة متميزة . نعم قد يهتم الشاعر ببعض النواحي الشكلية ، وقد يعيد

صياغة بعض التعابير ولكنه يقوم بهذه التعديلات بعد أن فرغ من أو تجاوز لحظة «التوهج الشعري» . ومن الواضح أنه في هذه الحالة لا يكاد يختلف عن القارئ «المفارق» لعملية الإبداع.

2 – إن المتلقي – المستمع بصورة خاصة – لا يتلقى القصيدة بناء على هذه الثنائية، وإنما يتلقاها باعتبارها «تجربة» كاملة متكاملة، يندغم فيها المعنى والمبنى أو الشكل والمحتوى أو التجربة والتعبير، فإن تحقق هذا الامتزاج بصورة كاملة مستسرة، أحس المتلقي بالنشوة الأدبية واللذة الفنية، وإن اختل واحد من هذه العناصر ، فترت هذه النشوة، وتلاشت تلك اللذة . إن هذه الاستجابة عند الملتقي تعتمد على علاقة جدلية تقوم بين المتلقي والنص كاملاً.

3 – يتعلق هذا الاعتبار بالتقديم اللغوي للعالم. إن «اللغة مكونة من مادتين، أي حقيقتين توجد كل منهما قائمة بنفسها ومستقلة عن الأخرى ، تُدعيان الدال والمدلول حسب (سوسير) أو العبارة والمحتوى حسب (يامسليف) فالدال هو الصوت المتلفظ به، والمدلول هو الفكرة أو الشيء.. [وهذان] الطرفان يحيل أحدهما على الآخر ، وهذا المسلسل من (الإحالة على) يكون ماندعوه دلالة»[3] وهذه الدلالة قد تكون تصريحية أو ايحائية، ففي لغةٍ تحاول أن تكون مطابقة [4] للاشياء التي تصفها ، تكون اللغة تصريحية مباشرة تقريرية، وهذا ما تحاول أن تكونه لغة العلم. أما في لغةٍ تحاول أن تعبر عن احاسيس وافكار غير محددة، فإن اللغة في هذه الحالة تعتمد على الايحاء والتلميح والترميز ، وهكذا «تنزاح» هذه اللغة عن اللغة التصريحية المطابقة. إن هذا «الانزياح» أو «العدول» هو المسؤول عن التقديم اللغوي الشعري للعالم ، وفي هذا الانزياح يلعب المجاز الدور الرئيس ليس لمطابقة هذا العالم الشعري بالعالم الواقعي، وإنما للكشف عن دواخل الشاعر النفسية، ومواقفه من العالم الواقعي. أو بعبارة أخرى، إعادة تشكيل العالم الواقعي ضمن رؤية (شعرية) لا تتقيد بمنطق العالم الموضوعي. إن هذا العالم الشعري يتمحور حول موقف ينطلق من التجربة، ويتوسل بالتعبير في وحدة واحدة.

فيما يتعلق بالفرضية الثانية، أود أن أبادر بالقول أن هذا البحث توصل إلى أن هناك «بنيتين» لا بنية واحدة شكلتا محور التجربة والتعبير في ديوان «أجنحة العاصفة»، ولأن

البحث سيكون محاولة لتحديد هاتين البنيتين ، أكتفي هنا بمجرد الاشارة إليهما باعتبارهما تتعارضان مع الفرضية الثانية في العنوان المقترح. للاعتبارات السابقة، آثرت – معتذرًا – أن أضع عنوانًا جديدًا لهذا البحث هو «التجربة والتعبير: قراءة في «أجنحة العاصفة».

وسأبدأ بأولى خطوات هذه القراءة وذلك بتحديد متن هذه الدراسة.

عن «أجنحة العاصفة»

قبل الدخول إلى عالم هذا الديوان ، تجدر الإشارة إلى الملاحظات الخارجية الآتية:

– لا يتضمن هذا الديوان «كل» شعر الشاعر أحمد العدواني.
– لم يجمع الشاعر هذا الديوان بنفسه.
– جمع الديوان صديقا الشاعر الأستاذ خالد سعود الزيد، الدكتور سليمان الشطي.
– استبعدت القصائد المغناة من الديوان.
– صدر هذا الديوان في عام 1980، عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع في الكويت.
– العنوان «اجنحة العاصفة» كان من اختيار الشاعر أحمد العدواني.[5]

بعد هذه الملاحظات الخارجية. ننتقل إلى داخل الديوان. يتألف الديوان من سبع وستين قصيدة. أول قصيدة في الديوان نشرت في مجلة البعثة في القاهرة عام1946، وآخر قصيدة في مجلة البيان عام 1980.

حسب التسلسل الزمني لصدور قصائد الديوان، والمجلات التي نشرت فيها ، أقدم هذا الخطاطات:

أ - قصائد البعثة

1 – براءة	ديسمبر1946	أول قصيدة في الديوان كتبها الشاعر وهو في الثالثة والعشرين من عمره أثناء دراسته في الأزهر.
2 – اصبري يانفس	مارس 1947	
3 – الخلاص	اكتوبر 1947	
4 – نصيحة	ديسمبر 1947	
5 – اغنية	يناير 1948	

6 – امجاد الورى	فبراير 1948	
7 – البحيرة الخالدة	مايو 1948	
8 – همسات	نوفمبر 1948	
9 – نداء	فبراير 1949	
10 – هند والزائرة؟	مارس 1949	كتبت هكذا في الديوان ، ولعلها «هند والزائر» باعتبار ان الحديث يتعلق بشاعر من الشعراء
11 – العودة	مايو 1949	
12 – سأم	يونيو 1949	
13 – خطرات	فبراير 1950	
14 – في المقبرة	ابريل 1950	
15 – عبرات	مايو 1951	
16 – سراب	اكتوبر 1951	
17 – رأس	ديسمبر 1951	

وبقيت هناك قصيدتان «نهداك» (18) و«ذكريات في حان» (19) كتبتا في الخمسينيات ولم يحدد مكان نشرهما.

ب - قصائد الرائد

20 – اعتل يومًا ملك السباع	يونيو 1952	
21 – صدى الفجيعة	ابريل 1953	

ج - قصائد الطليعة

22 – معرض اللعب	1963/12/11	ما بين القصيدة (21) والقصيدة (22) انقطاع شعري دام عشر سنوات وعدة أشهر.
23 – المتفائلون	1963/12/18	
24 – نداء المعركة	1964/1/8	
28 – يا غدنا الأخضر	1964/10/7	

د - قصائد الهدف

25 – صفحة من مذكرات بدوي1964/4/8

26 – يا جيلنا	1964/4/29	
27 – أريد أن أفهم	1964/5/30	
29 – مدينة الأموات	1964/12/16	
30 – اعترافات عبد	1965/1/6	
31– ابتسمي	1966/4/14	
32 – أعصر من الهواء ماء	1966/4/14	
33 – رسالة إلى جمل	1966/11/3	
35 – إلى القطيع	1967/1/19	

قصيدة الرسالة

34 – السنة الماضية	1967/1/1	

هـ - قصائد اليقظة

36 – اعتراف	1969/3/17	ما بين القصيدة (35) والقصيدة (36) انقطاع شعري دام سنتين وشهرين
37 – تلك السماء	1969/3/17	
38 – من أغاني الرحيل	1969/5/12	
40 – تفاريق	1971/3/22	
41 – بقايا رؤى	1971/3/22	
42 – شطحات في الطريق	1972/4/17	
43 – حكاية	1973/12/17	
44 – كتابة	1973/12/17	
45 – كلام	1973/12/17	
46 – معزتنا العجفاء	1973/12/17	

و - قصائد البيان

39 – صدى الأمس	يونيو 1969	
47 – إليها	يناير 1976	ما بين القصيدة (46) والقصيدة (47)، انقطاع شعري دام ثلاث سنوات.

48 – انتظار يناير 1976

49 – مدينة يناير 1976

50 – خواطر يناير 1976

51 – تقول لي السمراء يناير 1976

52 – كلمة العصور يناير 1976

53 – الناسك وشكوى الشيطان فبراير 1976

63 – دعوة يوليو 1980

64 – هُم يوليو 1980

65 – افكارنا دجاجة يوليو 1980

66 – رؤيا حلم يوليو 1980

67 – يا ليتها كانت معي اغسطس 1980

ز - قصائد القبس

56 – خطاب إلى سيدنا نوح 1979/12/11

57 – دعوة 1979/12/11

58 – جواب 1979/12/11

ح - قصائد الرأي العام

54 – اشارات 1979/7/5 ما بين القصيدة (53) والقصيدة (54) انقطاع شعري دام ثلاث سنوات ونصف السنة.

55 – سمادير 1979/11/15

59 – إلى رفيقة العمر 1980/4/13

60 – صور 1980/4/13

61 – تأملات ذاتية 1980/4/13

62 – حكاية 1980/5/18

✡✡✡✡

التجربة والتعبير

أقصد بالتجربة الموقف الذي ينطلق منه الشاعر في رؤيته للعالم، وبالتعبير الكيفية التي تُقدم فيها تلك الرؤية وذاك الموقف. وهكذا يكون عندنا تجربة انسانية تتأسس على رؤية ذاتية ينبثق منها موقف مبدئي، وتعبير يحاول أن ينقل هذه التجربة في صياغة فنية تهدف إلى التواصل مع الآخر.

في هذه الفقرة ، سأبدأ بتحديد تجربة الشاعر، ثم أنتهي إلى آليات التعبير عن هذه التجربة في فقرة لاحقة. فما هي التجربة التي يقدمها لنا ديوان «أجنحة العاصفة»؟.

يبدو في هذا الديوان موقفان متمايزان ، شكّلا تجربة الشاعر في العالم. الموقف الأول هو موقف الساخط ، والثاني هو موقف المتوحد.

1 - **موقف الساخط:**

يمكن أن نمثل للعلاقة بين الشاعر والآخر (المجتمع) في هذا الموقف بالصيغة التالية:

الشاعر - - - ◄ الآخر (المجتمع)

في هذه الصيغة يقف الشاعر مباشرة في مواجهة المجتمع ، ويشير السهم المتكسر إلى انقطاع العلاقة بين هذين الطرفين. هذا الانقطاع جاء نتيجة لرفض الشاعر للوضعية الاجتماعية السائدة، ويبدو هذا الرفض عامًا وعنيفًا ومتطرفًا. عامًا لأن الشاعر لا يقدم اسبابًا محددة أو وقائع معينة أدت به إلى هذا الرفض. وعنيفًا لأن الشاعر في هذا الرفض قطع كل علاقاته مع مجتمعه بلغة حادة، عمَّم فيها الأحكام بشكل عنيف، ومتطرفًا لأن الشاعر يضع نفسه في مكانة أرفع وأنبل من مجتمعه. إن الشاعر على مستوى المنطلق النفسي يصدر عن موقف استعلائي، يتحدث فيه عن مجتمع ساقط متدهور. هذا الاستعلاء في موقف الشاعر «والتدهور» في الوضعية الاجتماعية، أدى إلى عدم إمكانية اللقاء بين الشاعر ومجتمعه، لماذا؟ لأن الشاعر قرر من البداية الخروج من هذه الوضعية الاجتماعية، وهو بهذا الخروج

لم يعد منتميًا – فكريًا على الأقل – إلى عالمه الاجتماعي، بل أصبح رافضًا ومرفوضًا وهكذا. انطلق الشاعر من الرفض وانتهى إلى السخط.

هذا الموقف الرافض / الساخط يظهر مبكرًا في ديوان «أجنحة العاصفة» بل منذ نشر القصيدة الثانية في الديوان على وجه التحديد. ولكن هذا الموقف يتبلور بوضوح شديد في قصيدة «خطرات» – نشرت عام 1950 – التي نستطيع أن نجد فيها، وبسهولة بالغة تجليات الصيغة التي بدأنا بها، أقصد الشاعر ← – – – الآخر. إن الشاعر «يقرر» في البيت الثالث من هذه القصيدة هذا الانقطاع بينه وبين الناس في مجتمعه:

وما استأنست يومًا في مكان
وإن راقت به للأنس حفله

لماذا لا ينضم الشاعر إلى هذه الحفلة البهيجة ؟ لماذا انقطعت العلاقة بينه وبين الآخرين؟ الاجابة في أبيات لاحقة:

خبرت الناس في يسرٍ وعسر
فضقت بعيشة لهمُ مملَّه
وجدت لديهمُ للشر دنيا
ولم أر عندهم للخير ملَّه
يُحرِّف بعضُهم آثار بعض
إذا صحّتْ ويطلبها مُعَلّه
وقد طُبعوا على ظلمٍ وبغيٍ
كما نشأوا على جهلٍ وغفله
سواء كلهم في كل حالٍ
يصرّف أمرهم لؤم الجبلَّه

في هذه الأبيات يتجلى التطرف في الحكم ، والعنف في الخطاب ، اللذان تحدثت عنهما فيما سبق، ويمكن للمتأمل في هذه الأبيات أن يستنتج أخلاق الشاعر، عن طريق السلب، إن كل الصفات الغائبة عن الآخرين، موجودة في

الشـاعـر ، وعليـه تظهـر أمـامنا صـورة «مـلائكيـة» للشـاعـر عندمـا نتـأمل هذا الـحكم المطلق الذي يتضمنه البيت الأخير:

ســـــــــــواء كـلـهـم فـي كـل حـــــــــــال
يـصـــــــــرف أمـــــــــرهـم لـؤم الـجـــــــــبـلّـه

التشديد على «كلهم» و«كل» مني للتركيز على التعميم في الحكم ، كما يظهر في استـخـدام «كل» مرتين متتاليتين، مرة للإشـارة إلى الناس، ومرة للاشـارة إلى دوام هذه الأخـلاق المتـدهورة في كل ظرف وزمـان. إن هذا الحكم ينطبق على «كل الناس» في «كل زمـان» «مـاعدا» الشـاعر باعتبـاره النقيض لهذه الأخـلاق اللئيـمة السـائدة . إن رجلاً بمثل هذه الاخلاق، لا يمكنه أن يتعـايش مع مـجتمعه الشـرير، ولهذا نجده يخرج من عالمه الانساني إلى حياة بديلة:

فـــــــهـل لـي أن أفـــــــرَّ إلـى الـبـــــــراري
وأسـكـن قـلـب مـــــــومـــــــاة مـــــــضـلّـه
إذا مـــــــا جـنّ لـيـلـي طـالـعَـــــــتْـنـي
كـــــــواكـب فـي نـواحـي الأفـق جـــــــذْلَـه
وأمـــــــلأ مـن رحـــيـق الـفـــجـــر كـــأسـي
وأغـــــزل مـن شـــــعـــــاع الـشــــمـس حـلّـه
وأحـــــــــــسـب أن هـذا الـكـون مُـلْـكـي
وأنـي قـــــــــــد صـنـعـتُ الـكـون كـلَّـه

تتـداخل في هـذه الرغبـة في هذه «الحـيـاة الـوحـشـيـة» تجـربتـان: التـجـربة الرومـانسية بنزوعـها إلى الحياة الطبيعيـة البكر، والتجربة العـلائيـة بنزوعـها إلى الوحدة والعزلة عن الناس.

لقد خرج الشـاعر من عالمه وتجاوز نقطة اللاعودة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة تعد تتويجًا لإرهاصات سابقة ، وتمهيدًا لموقف أشد قتامة في فترة لاحقة. ففي قصيدة «الخلاص» – نشرت 1947– نجد هذه الارهاصات:

وانـفــــذ بـذاتـك مـن عــــيـشٍ شـــــقـــــيت بـه
ولـم تـزل مـن عـــــــــــواديـه عـلـى رقَـبِ

ومن أناسٍ قـــد اســـودَّت ضــــمـــائرهـم
وفي خــــلائقـــهـم مــــا شـــئت من تَلَب
لا يصْـــدِقُـــون وفي مـــقـــدورهـم كـــذبٌ
إلا إذا مـــــــــا تـزيّـا المـوت بـالـكـذب
ولا يكفّـــون عن جـــهل ومنـقـــصـــةٍ
إلا إذا لـم يكن لـلجـــــهل مـن ســــبب

أما في قصيدة «مدينة الأموات» – نشرت 1964 –، فقد عاد الشاعر إلى نفس الموضوع : خروجه من العالم ولكن عودته هذه المرة أشد سوداوية وتشاؤمًا، حيث تبدو الوضعية الاجتماعية شديدة القتامة. في هذه القصيدة يعود الشاعر للحديث عن الوضع الاجتماعي السائد، كيما يبرر خروجه – مرة أخرى– من هذا الوضع:

يا ويحنا يا صاحبي.. لو علم الأمواتْ
أن على أرضهم حياةْ
يا صاحبي !!
هل لك أن تخرج من مدينة الأموات؟
إن بقاءنا هنا
جريمة لا تغتفر
ضد إله الكون ، خالق الحياة والبشر
إنا هنا أمام أمرين
ليس لنا فكاك منهما:
أن نقلع الحياة من كياننا
ونختفي في غيهب القيود
أو أن نثور...
ونعلن الحرب على الأموات
وتنتهي الثورة بانهزامنا...
فإنما
«الكثرة تغلب الشجاع»

وفي كلا الحالين
يختطف الأمواتُ زائرينْ
من بني الحياة

لقد خرج الشاعر من عالمه الاجتماعي السائد لأن هذا العالم «عالم لئام» تارة، و«عالم أموات» تارة أخرى. وعلى الرغم من «انهزامية» الأبيات الأخيرة في هذه القصيدة، إلا أن الشاعر ، وفي محاولة منه لإعادة التوازن الروحي إلى نفسه، لجأ إلى «أمل» غامض، يجد فيه القوة التي تساعده على المضي في هذه الحياة الشائهة . بعد قصيدة «مدينة الأموات» نشر الشاعر ست قصائد، تعلق بالأمل في ثلاث منها، عن طريق مخاطبة آخر متعاطف مع الشاعر ، مثلما نرى في «ابتسمي»، «إعصر من الهواء ماء» و«رسالة إلى جمل» بينما لجأ في قصيدتين أخريين إلى التهكم والسخرية في محاولة منه للتغلب على كآبة الواقع الكالح ، كما نلحظ في «اعترافات عبد» و«إلى القطيع».

2 - موقف المتوحد

نشر الشاعر قصيدة «اعتراف» سنة 1969، بعد انقطاع شعري دام عامين. لقد جاءت هذه القصيدة لتشكل نقطة تحول جذرية في موقف الشاعر لأنها جاءت فاتحة لموقف المتوحد. وقد نظرت إلى تلك القصيدة بهذا الاعتبار لأنها أضافت إلى الصيغة التي رأيناها عند «الساخط» عنصرًا جديدًا ، جعل صيغة التجربة الجديدة: موقف المتوحد على هذا النحو:

(الشاعر ⟷ الذات) - - - → الآخر

عندما توسطت ذات الشاعر بينه وبين الآخر ، حدث تغير جوهري في موقف الشاعر وخطابه.أول ملامح هذا التغير أن المواجهة أو التوجه لم يعد متعلقًا ومتجهًا إلى الآخر الخارجي، وإنما توجه وتعلق بالذات الداخلية ، وهذا أدى بالشاعر إلى مرحلة جديدة انصرف فيها إلى تأمل ذاته في مرحلة يمكن أن يطلق عليها مرحلة

«النظر إلى الداخل» أظن أن هذه العملية، وهذا التوجه إلى الذات، هو أول مراحل الوعي بالذات في ذاتها ولذاتها، وبعيدًا عن تحديداتها الخارجية.

يلاحظ في هذه الصيغة الجديدة، أن السهم بين الشاعر وذاته متصل، وهذا يدل على تفاعل وتواصل وعلاقة متبادلة بين هذين العنصرين. بينما لا يزال السهم متكسرًا بين الشاعر (وذاته) والآخر. في مرحلة متأخرة سيغيِّبُ الشاعر الآخر ليكتفي بذاته، ولكن قبل الوصول إلى هذه المرحلة، لنقرأ بعض مقاطع قصيدة «اعتراف» لنحدد التغير في موقف الشاعر وخطابه .

بدءًا من العنوان: «اعتراف» نقابل صوتًا جديدًا يختلف عن الصوت الاستعلائي المتشائم الذي سمعناه في «مدينة الأموات» أو «خطرات» ذلك الصوت التقريري الحازم الذي يعرف الحقيقة كاملة، استبدل في قصيدة «اعتراف» بصوت متواضع متعاطف متسائل:

حدّقتُ في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

بل لاح لي حشد من الظلال

جميلة الشكل

لكنها – وا أسفا!! ليست لي!!

إن عنوان القصيدة، وهذا المقطع الاستهلالي يثيران تساؤلات عديدة. ما هو الاعتراف الذي يقوله الشاعر؟ هل هو جهله بذاته؟ هل هو انكاره لقصائده السابقة؟ هل هو اعتذار عن موقفه الاستعلائي القديم؟، أعتقد أن الاجابة تكمن في كل ما تقدم ، ويؤكد هذا الاحتمال، المقطع الثالث الذي جاء في سطرين:

حدقت في مرآة نفسي

فدار رأسي!!

هنا اعتراف بالإعياء، وعدم القدرة على الحكم بصورة يقينية. ولهذا نجد الشاعر لأول مرة في ديوانه يتحدث إلى الآخر ، بلغة متعاطفة متواضعة ، يطلب فيها من الآخر، لأول مرة – مرة أخرى – المعونة والمشورة والمساعدة:

يا أنتم!! يا أهلي..
لكم مرايا في نفوسكم
فحدقوا فيها
لكن بصدقٍ لا يهاب السيف أو
يخشى القلم
وخبروني .. ماالذي تقوله
المرايا؟
عن عالم الخفايا؟؟

تشكل هذه القصيدة مرحلة متفردة في موقف الشاعر من ذاته والاخر. إنه يدخل عالمًا جديدًا لمّا يعرفه بعد، ولكنه عالم يتطلب الصدق مع النفس في البحث، والتواضع مع الآخرين في السلوك . يبدو هذا العالم ثرًا في إمكاناته، ولهذا لا يتردد الشاعر في الطلب من الآخر، أن يشاركه بهجة ومشقة الدخول في هذا العالم. إن هذا الموقف الذي يقفه الشاعر من الآخر ، قد ينسف الصيغة الجديدة التي بدأت بها حديثي عن موقف المتوحد أقصد (الشاعر ⟵⟶ الذات) ـ ـ ـ ⟵ الآخر، ولكني أبادر بالقول لقد جاء التواصل مع الآخر مرة واحدة ، وفي هذه القصيدة فحسب، ولهذا وصفت هذه القصيدة بأنها «متفردة» في موقف الشاعر من ذاته والآخر(6).

في القصائد التي جاءت بعد قصيدة «اعتراف»، والتي نشر معظمها في مجلة «اليقظة» تحول الشاعر إلى البحث عن ذاته ثم توقل في هذا البحث حتى استغنى عن الآخر وعالمه الخارجي. في هذا التوقل انفتحت قصائد الشاعر على التجربة الصوفية انفتاحًا مباشرًا، تجلى في عناوين بعض قصائده مثل «اعتراف»، «تلك السماء»، «من اغاني الرحيل»، «بقايا رؤى» و«شطحات في الطريق». ولكن التجلي

الأعمق حدث عندما تشابهت رحلة الشاعر في موقفه المتوحد مع ذاته، مع رحلة المتصوف الباحث عن المطلق في لحظة «الكشف» أو «التجلي» في سبيل إثبات التشابة بين تجربة المتوحد وتجربة المتصوف، سأقوم بعملية ذات جانبين ، جانبها الأول يركز على تقديم ما أراه خلاصة التجربة الصوفية ، وجانبها الثاني، يثبت حضور هذه الصوفية في شعر الشاعر في موقفه المتوحد . تنطلق تجربة المتصوف من سفر شاق إلى غاية بعيدة ، تتطلب تهذيبًا روحيًا ومجاهدة نفسية عنيفة في هذا السفر ، ينتقل المتصوف من «مقامات» أدنى إلى «مقامات» أعلى عبر سلسلة من «الأحوال» والتجارب واللحظات النفسية التي تدق وتشف حتى تصل إلى نهاية النهاية : كشف الحجاب، وحضور الحضرة، وتجلي المطلق. في تلك اللحظة الخارقة «يُصعق» المتصوف من روعة الرؤية. والمتصوفة أمام هذه اللحظة فريقان: فريق تستغرقه «الرؤية» فيضيع و«يفنى» في هذا العالم المذهل، وفريق «يفيض به الوجد» فيعبر عن هذه الرؤية، وهو في هذا التعبير يرتكب إثمًا هائلاً لأنه من ناحية، أفشى أسرار هذا العالم اللدني المستور، ولأنه من ناحية ثانية، سيتهم من قبل المستمعين في العالم الأرضي بالتجديف والكفر والمروق عن الدين. التعبير عن لحظة الرؤية بعد الوصول إلى «لحظة الكشف»، يطلق عليه في اللغة الصوفية «الشطح» والشطح لغةً هو الحركة «يقال شطح يشطح إذا تحرك .. فالشطح لفظة مأخوذة من الحركة، لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجْدهم فعبروا عن ذلك بعبارة يستغرب سامعها؛ فمفتون هالك بالإنكار والطعن عليها إذا سمعها، وسالم ناجٍ برفع الإنكار عنها والبحث عما يشكل عليه منها بالسؤال عمن يعلم علمها» وهكذا يكون معنى الشطح «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته»[7].

ومن أشهر الذين استبد بهم الشطح، حتى أدى به إلى الصلب[8]: الحسين بن منصور الحلاَّج . ومن أشهر شطحاته هذه:

أنا الحق والحق للحق حق

لابس ذاته فما ثم فرق[9]

يبدو الشطح تعبيرًا محرمًا عن تجربة نفسية خاصة ، يحس فيها المتصوف باتساع ذاته إلى حد هائل يستوعب فيه «الذات الإلهية». ويبدو أن المجاهدة الروحية، والتأمل العميق المستبطن لفكرة الألوهية، تتراكم في أعماق المتصوف إلى لحظة محددة «يخيل» له فيها أنه قد فارق طبيعته البشريه - الناسوت - وتحول إلى أو حلّ فيه قبس نوراني من اللاهوت. إن الحلاج ينقل إلينا هذه اللحظة في الحكاية التالية:

«عن أبي الحسن على بن أحمد بن مردويه قال: رأيت الحلاَّج في سوق القطيعة، ببغداد باكيًا يصيح: أيها الناس أغيثوني عن الله، ثلاث مرات، فإنه اختطفني مني وليس يردني علي، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة ، وأخاف الهجران فأكون غائبًا محرومًا والويل لمن يغيب بعد الحضور، ويهجر بعد الوصل. فبكى الناس لبكائه حتى بلغ مسجد عتّاب فوقف على بابه وأخذ في كلامٍ فهم الناس بعضه وأشكل عليهم بعضه. فكان مما فهمه الناس أنه قال: أيها الناس. إنه يُحدِث الخلق تلطفًا فيتجلى لهم. ثم يستتر عنهم تربية لهم فلولا تجليه لكفروا جملةً، ولولا ستره لفتنوا جميعًا . فلا يديم عليهم إحدى الحالتين. لكني ليس يستتر عني لحظة فأستريح حتى استهلكت ناسوتيتي في لاهوتيته وتلاشى جسمي في أنوار ذاته ، فلاعين لي ولا أثر ، ولا وجه ولا خبر»[10].

إن الشطح ، تعبير غير معقول عن تجربة غير معقولة - بالنسبة إلى من هو خارج دائرة التصوف - ولهذا نجد الحلاج يخاطب الأغيار - الآخرين من غير المتصوفة - معتذرًا لهم، وطالبًا منهم أن يقتلوه «ليؤجروا ويستريح»[11].

يؤجر القتلة لأنهم قتلوه غيرةً على الدين ، ويستريح هو لأنه بهذا القتل، يتحرر من رباطه الأرضي وطبيعته البشرية التي تحول بينه وبين الفناء في «المطلق» و«الحق» و«القديم».

بعد هذا «الاستطراد» عن التجربة الصوفية ، أنتقل إلى حضور هذه التجربة في موقف المتوحد وشعره وفي سبيل إثبات هذا الحضور سأذكر معطى خارجيًا ومعطيات داخلية. أقصد بالمعطى الخارجي إمكانية اطلاع الشاعر على التصوف في السياق الخارجي والحياة العامة. وهذا توفر للشاعر - في ما أظن - في أثناء

دراسته في الأزهر، ومتابعاته القرائية الشخصية لهذا الموضوع في الوسط الثقافي القاهري الذي عاصره ما بين عام(1939-1949) ومن المتوقع أن هذا الاتصال قد تطور وتعمق قراءةً وبحثًا وتأملاً في السنوات اللاحقة من حياة الشاعر. أما بالنسبة إلى المعطيات الداخلية فأقصد بها ظهور التجربة الصوفية في شعر الشاعر، وقد ظهرت هذه التجربة مرتين: الأولى: باستخدام بعض المصطلحات الصوفية في شعره. وأشهر هذا النوع هو عنوان إحدى قصائده: «شطحات في الطريق» الثانية: تواتر ورود مصطلحات صوفية تشير إلى تجربة تتماهى مع التجربة الصوفية، وبغرض التدليل على هذا «التماهي» سأذكر الأمثلة التالية:

1 - **أنا هنا حفيد الأنبياء**
وليس لي غنى عن السماء (تلك السماء)

2 - **رحلت عنكم ... أسأل عن رفاقي**
أولئك الذين رشدوا قبلي
وآثروا التطواف في الآفاق
على حياة الظل
....
رحلت عنكم... لكي أحطم الأسوار
وأنشر الأسرار في ضوء النهار
وأشهد الحياة والكون
بلا جدار
...
رحلت عنكم .. لكي تكون كل لحظة من
عمري.. ولادة جديدة (من أغاني الرحيل)

3 - **الآن، لا قبل ولا بعدُ**
الآن ، نهر ما له حدٌّ
فعش مع الآن كما تشتهي
منطلقا لا حصر ، لا عدٌّ (صدى الأمس)

4 - **غرستُ غصن وردة في وهج النار**
حتى إذا ما اشتد عوده
وأَلِفَ الخطرْ
طار إلى النجوم واستقرْ
وصار حقل أنوار
يا غصن وردتي
قل لي ما الخبر؟
هل يا ترى عرفت بعض أسراري! (بقايا رؤى)

5 - **وتزورني الخطرات في غسق الدجى**
فإذا البروق مواكب الزوار
وكأن نفسي كوكب متألق
يهمي بأفراح السنى الثرّار
وأدير طرفي - والوجود صحائف
شتى - فأشهد وحدة الأسفار
وتزول أضواء البيارق فجأة
ويطول بعد زوالها استفساري

«شطحات في الطريق» والشاعر هنا «يشطح» معبرًا عن تجربة الكشف الصوفي.

6 - **أنا غريب العالمين!!**
زرعت في الدنيا شكوكي
وعشت في يقين!! (حكاية)

7 - **أنا عايشت سرك غير أني**
دهشت فصار جهدي أن أذوقه
وما جدوى الكلام إذا تعاصت
على الأفكار أكوان عميقه
(إليها)

8 - **تمور في كياني شهوتان**
حماسة لدوحة فينانة الشجر
ساحرة الثمر
وفزع مروع يرعد كالبركان
يعصف بالحياة والبشر (انتظار)

يمكن تفسير هاتين الشهوتين بتوق الشاعر إلى لحظة التجلي (= الحماسة) وخوفه من النفي والطرد من هذه اللحظة المنتظرة (= الفزع).

9 - **إليك يا سمراء**
إني أهوى امرأة عارية
تشع من أسرارها الشهبُ
تطلعت إلى السماءْ
إني يا سمراء.. ألغز في كلامي
لكن إلغازي كتاب كله حب (تقول لي السمراء)

10 - **إن الحـــقـــيـــقـــة كـــالورود تنوعـًــا**
ضل الذي قـــال الحـــقـــيـــقـــة مـــالنا
(هُم)

11 - **نـســـــــــيـت كـل مـــــــــغـنـم**
كـــان ســـيـــفي مـــحـــقـــقـــه
ورأت فــــــي تــــــــرنمــــــــي
بــالـهــــــــوى كـل زنـدقـــــــــه
(دعوة)

12 - **قلت لها: أيتها الحوريه**
صمتي طبيعة لي
ألمح فيها راية الحريه

في «ساعة التجلي»

صمتي قضيه

كنوزه الخفيه

ما عرفت خزانة قبلي

ولو كشفت عن أشيائها السريه

قتلني أهلك أو أهلي

أيتها الحورية

ماذا أقولُ لَكْ

مدائن الهوى النورية

قد أسر الشيطانُ في سمائها المَلَكْ (رؤيا حلم)

المزدوجان الصغيران حول كلمة «ساعة التجلي» إضافة من عندي.

13 – **يا ساكن الروح، حسب الروح ما فيها**

أحفظ لها سرها واستر عواريها

نزلتَ أكرم دارٍ في خمائلها

جداول الوحي سكرى في مغانيها

حامت عليها طيور النور ظامئة

إلى مراشف يغشى السحر غاشيها

ما جنة الخلد إلا بعض كرمتها

فالله منبتها والله ساقيها

(إلى رفيقة العمر: مناجاة)

في هذه الأمثلة ، يتحدث الشاعر عن تجربة تشبه التجربة الصوفية؛ ففي الاقتباس الأول ، نرى انجذاب الشاعر إلى السماء ، بعد أن هذب نفسه حتى أصبح «حفيد الأنبياء» وفي الاقتباس الثاني يرفض الشاعر الآخر لأنه (الشاعر) لا يريد الحياة الرتيبة المكررة التي تكتفي بالقشور والسطوح الخارجية. أما في الاقتباس الرابع «فيشطح» الشاعر ليقدم لنا عالمه الداخلي الذي استعاض به عن عالم الناس الخارجي.

ويلفت الانتباه أن هذا العالم غير معقول، وأن التعبير الذي قدم لنا هذا العالم هو الآخر غير معقول. ولهذا وصفت تلك المقطوعة «بالشطح».

في الاقتباس الخامس يحاول الشاعر أن يقدم لنا تجربته مع لحظة التجلي أو الكشف التي يشهد فيها وحدة الاسفار ، ووحدة الوجود. وهذا يضعنا مباشرة في قلب تجربة (ابن عربي). بعد تلك اللحظة التي تحول فيها الشاعر إلى كوكب متألق يهمي بأفراح السنى الثرار، لا غرو أن يعيش غربة روحية ووجودية في عالم الناس كما يصوره الاقتباس السادس. الاقتباسان السابع والثامن «معايشة» أو «انتظار» للحظة التجلي المذهلة. وفي الاقتباس التاسع يمكن أن نفك «لغز» المرأة العارية عندما نطابق بينها وبين توق الشاعر وشوقه إلى الوصول إلى «المطلق» أما الاقتباسات الثلاثة قبل الأخير، فيتحول فيها الخطاب من التعبير عن الذات إلى مخاطبة الآخر، وفي هذا التحول نلاحظ موقف الشاعر «الواعي» و«المفارق» للحظة الشطح. وهكذا يأتي الخطاب محافظًا ومحيلاً على الآخر. في الاقتباس الأخير عودة للحديث عن ساعة التجلي.

استنادًا إلى هذه المعطيات الداخلية ، آمل أن أكون قد أثبت حضور التجربة الصوفية في ديوان «أجنحة العاصفة» في موقف الشاعر المتوحد.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بهذين الموقفين، أقصد: موقف الساخط وموقف المتوحد. لقد قدمت الدراسة هذين الموقفين في ترتيب متعاقب، الأمر الذي قد يؤدي بالقارئ إلى استنتاج مؤداه، أن الشاعر «انتقل» من موقف الساخط إلى موقف المتوحد، بمعنى أنه بدأ ساخطًا وانتهى متوحدًا. وأبادر فأقول إن هذا الاستنتاج غير صحيح. نعم ، لقد بدأ الشاعر في تجربته من موقف الساخط ولكنه لم ينته بموقف المتوحد لأن هذين الموقفين يتداخلان ويتعاصران في ديوان الشاعر - ابتداء من قصيدة اعتراف - إلى القصيدة الأخيرة. من الجائز أن أحمد العدواني ، باعتباره المؤلف الحقيقي ، قد انتقل في حياته الروحية - والعملية إلى حد ما - من موقف الساخط إلى موقف المتوحد، ولكن المؤكد ، أن المؤلف الضمني - كما يظهر في

«أجنحـة العاصـفـة» – كان يكتب قصـائده بناء على حضـور مـوقف معـين في أثناء كتابة القصيدة، وهكذا يظهر موقف المتوحد في قصيدة ، ثم يظهر موقف السـاخط في القصيدة الـلاحقة، مثلما حدث في قصيدة «انتظار» حيث يظهر المتوحد وقصيدة «مدينة» حيث يظهر السـاخط، والقصـيدتان نشـرتا في عدد واحد من أعداد مـجلة البيـان ينـاير(1976). إن هذا مـا قـصـدته بتـداخل وتزامن هذين الموقـفين في ديوان «أجنحة العاصفة».

2 - التعبير

كيف قدم الشـاعر تجربته في هذين الموقفين ؟ الاجـابة عن هـذا السـؤال تنقلنا إلى تخـوم التـعـبـيـر. في البـحث عن تجليـات التـعـبيـر لن أنطلق من المفـردة، وإنما سـأتعـامل مع النص الشـعري في شمـوليتـه التي تمثلت في ديوان «أجنحـة العاصـفة» وسـأفعل هنا مـا فعلته عند الحديث عن «التجـربة» فـأبدأ بالتعبير عن موقف السـاخط، ثم اختم بالتعبير عن موقف المتوحد.

التعبير عن موقف الساخط

تستبـد بالشاعر في موقفه السـاخط فكرة رفض الـواقع الاجتماعي ، واحـتقـار المتهـافتين علـى هذا الواقـع ، ولا شك أن تقـديم هذه الفكرة في شـعـر غنائي مـحض وعلى مدى أربع وثلاثين سنة، سيكون عملاً ثقيلاً على الشـاعر ونتاجًا مملاً للقارئ ، لهذا وجـدنا شـاعـرنا، وفي سـبـيل الخـروج من هذا الثـقل ، وذلك الأمـلال يـلـجـأ إلى وسـائل تعبيرية مـختلفة ، كي يقدم من خلالها هذه الفكرة. ولعل أبرز هذه الوسـائل ما يلي: أ – التعبير بالآخر، ب – التعبير بمخاطبة الآخر، ج – التهكم.

أ - التعبير بالآخر

يمكن أن تعد القصائد التالية نماذج لهذا النمط:

– الخلاص

– أمجاد الورى

- هند والزائرة؟
- معرض اللعب
- صفحة من مذكرات بدوي
- اعترافات عبد

في هذا النمط من التعبير يبدو المتكلم شخصًا آخر غير الشاعر يدور بينه وبين الشاعر حوار في قضية معينة. ففي «الخلاص» يكون الحوار بين «الروح» والشاعر ، ويظهر واضحًا أن الروح تمثل في هذه القصيدة الجانب الايجابي الذي يدفع بالشاعر إلى أن «ينقذ ذاته» من حياة مملة تافهة، مملوءة بناس أشرار بائسين. إن هذا الحوار المتخيل حيلة فنية يتوسل بها الشاعر ليحقق هدفين، الأول: الإيهام بالحيادية في وصف الواقع الإنساني ، والثاني: اثارة نوع من التشويق و«الدرامية» في القصيدة عن طريق الحوار وتطوره وتوزعه بين محاور ثلاثة: الشاعر، والروح، والمجتمع الانساني.

في «أمجاد الورى» عودة إلى نفس «الموضوعة» أخلاق الناس والوضعية الاجتماعية المتدهورة. والحوار يدور بين متكلمة تمثل المجتمع - في بداية القصيدة - ، ومتكلم يمثل الشاعر. تقع القصيدة في ثلاثة مقاطع (حسب الديوان) وأربعة مقاطع (حسب منطلق القصيدة الداخلي) تبدأ المقاطع الثلاثة الأولى بقول تطلقه المتكلمة في معرض الإشادة بإحدى الصفات الإنسانية الممدوحة. وتنتهي بقول من المتكلم (المخاطب) يهوّن فيه من أمر هذه الصفة الممدوحة. سأكتفي بذكر المقطع الأول للتدليل على هذه «المجادلة»:

قالت: هو البطل الشجيع ولن ترى
شبهاً له بين الورى أومنكرا
خضعتْ لإمرته صناديد الوغى
وصغتْ لعزته المدائن والقرى
فأجبتها: أيكون أربى صولةً
في حومة الأهوال من ليث الشرى؟

إن كنتِ أكــبــرتِ الشـــجـــاعـــة وحـــدها
فـــــالـلـيث أولـى أن يكـون الـمُـكبـــــرا

في المقطوعـة الرابعـة ، حـدث تحـول أو انقـلاب في مـوقف المتكلم والمتكلمـة ومحور الخطاب. فبينما كانت المتكلمة تعبر عن قيم المجتمع وتجادل قيم المتكلم – نجد الاثنين قد اتفقا – أو بصورة أصح انتقلت المتكلمة من قيم المجتمع إلى قيم المتكلم – وذلك عندما جاءت هذه الجملة:

قـــالت هو الإنســـان يعـــبـــد نفـــســـه
فـــأجـــبت: مـــا أحـــراه أن يتـــحـــررا

إن «عبادة الذات» عند الإنسان تمثل الموقف المبدئي الذي ينطلق منه المتكلم ، والذي ترفضه المتكلمة في بداية القصيدة. أما الآن فقد اتفقا في الموقف. وبقي أن يتعاونا في إنقاذ هذا الإنسان من نفسه:

قـــــالت: علـيك إذن إثـارة عـــــزمــــــه
فـأجـبـتـهـا: وعليـه أن يتـبـصـرا
قـــالت: وهل لـي أن أنيـــر ضـــمـــيـــره
حـــــتى يرى في دهره مـــــا لا يرى
فـــأجـــبت: تلك قـــضـــيـــة لا تنتـــهي
دار الـكـلام بـهـــــا وعـــــاد مـكررا
قـــــالت: إذنْ خـلِّ الـورى وشــــؤونـهـم
واربأ بنفـــسك أن تكون مـــثـــرثـرا
يا صـــاح لو غـــربلت أمـــجـــاد الورى
ألفـــيت أكـــثـــرها حـــديثـًـا يُفـــتـــرى
إن كنت أكــبــرت الحــقـيـقـة وحـدها
فـــــالآل أولـى أن يـكـون المـكبــــــرا

ليس ثمة أمل في انقاذ الإنسان ، لهذا انتهت المحاورة بنصيحة شخصية للمخاطب – في هذه المقطوعة – بأن يترك الناس ، ويكف عن الثرثرة ويستوقف القارئ البيتان

الأخيران، ففيهما انتقلت المتكلمة من جانب المجتمع إلى صف المتكلم، بل إني أرى في البيت بعدًا اضافيا يتجاوز مجرد الاتفاق بين المتكلمين.. ويمكن أن نتوصل إلى هذا البعد بمقارنة ما رُفض في الأبيات الثلاثة التي تشكل «قفلة» لكل مقطوعة:

البيت الأخير في المقطوعة الأولى:

إن كنتِ أكــبــرتِ الشــجــاعــة وحــدها

فــــــالـلـيـت أولـى أن يـكـون المكبـــــــرا

البيت الأخير في المقطوعة الثانية:

إن كنتِ أكــبــرتِ الســمــاحــة وحــدها

فــــالـغـــــيث أولى أن يكون المكبــــرا

البيت الأخير في المقطوعة الثالثة:

إن كنتِ أكــــبـــرت الجـــلالـة وحــــدها

فــــــالـطـود أولـى أن يكـون المكبـــــــرا

البيت الأخير في المقطوعة الرابعة:

إن كنتَ أكــبــرتَ الحــقــيــقــة وحــدها

فــــــالآل أولـى أن يـكـون المـكـبـــــــــرا

في الأبيات الثلاثة الأولى تتكرر الصيغة نفسها، ولا يستبعد إلا بعض الكلمات في كل بيت:

الشجاعة/ فالليث

السماحة/ فالغيث

الجلالة/ فالطود

وأيضًا يتكرر المخاطب المؤنث. وفحوى هذه الأبيات هو التقليل من قيمة بعض الصفات التي تمدح وتستحسن في بعض الناس، والغرض من هذا التقليل من جهة المتكلم، هو تشكيك المخاطِبة / المتكلمة في مصداقية ما تمتدحه من قيم اجتماعية.

في البيت الأخير حدثت اضافة جوهرية ، وهذه الإضافة تتمثل في نفي «المصداقية» ليس عن صفات محددة، وإنما عن قيمة كلية شاملة هي الحقيقة .. وتتمثل ثانيًا في أن هذا النفي جاء على لسان المتكلمة ، وهكذا انقلبت المعادلة. فأصبح المخاطِب مخاطَبًا، واليقين شكًا ، والحقيقة آلاً .

في قصيدة «هند والزائرة» تُقدَم لنا شخصية الشاعر من خلال رؤية فتاة متعاطفة مع الشعراء ، بازاء موقف والدها الذي يرى أن الشاعر:

هــو مــن زمـــــــــــرة قـــــــــــوم
بـالـخـطـايـا تـتـــــــــــبـــــــــــاهـى
ضـــلـــلــوا الـنــاس وقـــــــــــالـــوا
أمـــــــــــــــــــــة نـــحـــن هـــداهـــا

في الرد على هذا الموقف، انطق الشاعر «هندًا» بما يريد عندما جعلها تقول:

بـســــــــمتْ هـنـد فـــــــأخــــــفت
ثـــــــورةً شــــــبَّ لــــــظــــــاهـــــا
ثـم قـــــــــالـت لأبـيـــــــــهـــــــــا
وهــي تـســـــــــتـــــــــوحـي مـنـاهـا
يـا أبـي رفـــــــقًـــــا فــــأهـل الـشْـ
شِـــعـــــر مـــيـــــمـــــون قـــــراهـا
نـــــحـــــن لـــــولاهـــــم لمـــــا رمـــ
ــنـا المـــعــــــــــــالـي وذراهـــا
عـــــــيـــــــــشـنـا لـولا أهـازيــ
ــجـــــــــهـمُ جـف وشـــــــــاهـا

إن النفس الرومانسي في هذه الأبيات لا يحتاج إلى تعليق.

في قصيدة «صفحات من مذكرات بدوي» يكون المتكلم رجلاً بدويًا عاصر حياة الصحراء وعاش في المدينة. أما المخاطب فهو قارئ محتمل يهمه أمر هذا

البدوي. يقدم لنا الخطاب ثنائية حادة متقاطعة بين الصحراء والمدينة، حيث تمثل الصحراء؛ البداوة ، والانطلاق والحرية والفاعلية بينما تمثل المدينة، الغربة والاجتثاث والهامشية والعدم. في هذا السياق يمكن أن ينظر إلى «صفحة من مذكرات بدوي» على أنها «معادل موضوعي» لتحولات الشاعر الروحية من الطفولة والغفلة عن الحياة (الصحراء) إلى الرجولة والاندماج في الحياة (المدينة).

ب - التعبير بمخاطبة الآخر

في هذا النمط من التعبير، يوجه الشاعر خطابه إلى مخاطَب معين ، من أجل أن يحقق واحدًا من أمرين: أ– نقد الوضعية الاجتماعية، ب ـ التماس الأمل والبحث عن طريقة للتماسك النفسي، وقد جاءت القصائد التالية في هذا النمط:

– نداء
– إعصر من الهواء ماء
– رسالة إلى جمل
– وقفة على طلل
– خطاب إلى سيدنا نوح

يبدو الخطاب مباشرًا وصريحًا في قصيدة نداء التي نشرت في عام 1949، ويحدَّد المخاطب مباشرة وفي أول بيت في القصيدة:

رعاة الشاء! في دهم الروابي
أفيقوا!! فالحمى وشْك انتهاب

لن يتعب القارئ في تحديد أن المقصود بالرعاة هم الحكام العرب ، وأن «الشياه»، هي البلدان العربية أو الأرض العربية، ولكن هذا القارئ سيتعب في تحديد موقف الشاعر من «الرعاة» والشياه . فالشاعر يخاطب «الرعاة» جادًا متفائلاً ، تارة:

رعاة الشاء!! ويحكم افيقوا
لقد جلّ المصاب عن التغابي

دعـــوا أهواءكم، وارعَـــوْا شــــيـــاهًا

أســــأتم رعـــــيـــــهـــا بـين المرابـي

حـــمـــيـــتم دونـهـــا خـــضــــر المراعي

فــــراحت ترتعي شـــوك اليـــبـــاب

وأغلقـــتم مـــشـــارعـــهـــا عليـــهـــا

فـــهـــامت تســـتـــقي لمع الســـراب

وحكَّمْـــــتم ذوي الآراب فــــيــــهـــا

وحكم ذوي المآرب ذو اســــتــــلاب!

وهو تارة يخاطبهم متهكمًا ساخرًا:

غلوتم في الركـــون إلى الحـــيـــاة

مـــجنحـــة بأحـــلام عِـــذاب

ورحـــــتم تمرحـــــون على رياضٍ

مكللة بأثـمـــــــارٍ رطاب

تفـيـأتم مـبـاهجـهـا وعـشـتم

مع النعـــمـــاء في أبهى جناب

فــــوارسُ لذةٍ أربابُ لـهـــوٍ

قـــوانصُ شـــهـــوةٍ صـــرعى شـــراب

نعم! وعــــدِلتمُ حـــــتى أمِنْتُمْ

وفي افـــعـــالكم فـــصل الخطاب

أما موقف الشاعر من «الشياه»: الأرض / الناس/ الشعب/ فهو موقف غامض فالشاعر. طوال القصيدة يتحدث عن هذه الشياه من الخارج وهو ثانيًا: يوصي بحسن معاملة هذه الشياه، وهو ثالثًا: يقدم للرعاة الطريقة المثلى في هذه الرعاية والحماية، والشاعر في هذه الأمور يصدر عن موقف «نخبوي» مترفع عن الجمهور. إن الشاعر لا ينتمي إلى الرعاة أوالشياه ، وإنما يرقب العلاقة بينهما من موقف مفارق محايد متعال.

في قصيدة «اعصر من الهواء ماء» ابتعد الشاعر عن التقريرية والمباشرة ومال إلى استخدام الصور المجازية ليعبر عن رفضه للواقع القائم وأول هذه الصور هو عنوان القصيدة . إن فعل الأمر الموجه إلى قارئ محتمل متعاطف مع الشاعر، يطلب إنجاز فعل مستحيل ، على المستوى اللغوي المباشر، ولكن هذا الأمر ينداح عن ثورة مستترة في هذا الطلب ، هكذا يتكشف «الهواء» بعد قراءة القصيدة عن أفق مستقبلي ، يتعلق به الشاعر ، ويدعو إليه باعتباره النقيض – على مستوى الحلم والأمنية – للوضع القائم:

اعصر معي من الهواء ماء

أو نموت ظمأ

أنا وأنت والذين معنا على طريق واحد

وذاك مايريده الأعداء!!

في «رسالة إلى جمل» «يجرد» الشاعر أزمته في الجمل، باعتبار هذا الحيوان رمزًا للصبر من ناحية، وعلامة على السفر من ناحية أخرى، وهاتان صفتان يطلبهما الشاعر في حياته بإلحاح مستمر. ومن هنا يبدأ خطابه «بأنسنة» العلاقة بينه وبين هذا الجمل في مطلع القصيدة:

إياك يا صديقي يا جمل..

إياك أن تيأس أو تلين

ثم تتطور هذه العلاقة «الإنسانية» إلى التماهي بين الاثنين.

كلا... وأنت رمز الصبر يا جمل

لا.. ! لن تكون مثلهم

ولا أنا..

وحق أرضنا!!

في نهاية القصيدة تظهر الدعوة صريحة في إشارتها إلى مستقبل مغاير ، يتخلق في الأيام القادمة:

إياك أن تكل أو تمل

أو تضل كالهمل..!!

فإن في أعماق هذه الصحراء

نبع الحياة لم يزل..

يمد للظماء أسباب السماء

إياك يا صديقي يا جمل

أن تفقد الأمل

هذا الأمل الذي يحيل عليه الشاعر في هذه القصيدة ، يكاد يتلاشى في «وقفة على طلل» فالشاعر في هذه القصيدة إنصرف عن مخاطبة الإنسان ، وحتى الحيوان، ولجأ إلى مخاطبة طلل دارس. في هذا الخطاب ظهر الشاعر شاكيًا حزينًا وأكاد أقول مهزومًا:

أتيت إليك ذاكي الهمّ

اطلب عندك السلوان

لقد ضقت بأحزاني

كما ضاقت بي الأحزان

وعلى الرغم من وضوح حزن الشاعر «وانهزامه» «ونفيه» في هذه القصيدة إلا أن أحد المقاطع يثير إشكالاً عميقًا في دلالات القصيدة، أقصد هذا المقطع:

ألا يا أيها المهجور يا طلل

لمن أشكي؟ لمن أبكي؟

أنا المكسور والمنصور

والمأسور والآسر

أنا المهجور والهاجر

ولست بلائمٍ أحدًا

على عمري الذي ضيعته أو ضاع

أنا المسؤول عن نفسي

وما لاقيت من أوضاع

يمكن أن نفهم هذه الكلمات: المكسور ، المهجور، المأسور، على المستوى الحرفي والمجازي، ولكن هذه الكلمات: الآسر، المنصور ، الهاجر ، تثير إشكالاً في معناها الحرفي والمجازي. يمكن أن تُفهم هذه الكلمات إذا وضعت في فضاء صوفي – كتب الشاعر هذا القصيدة في موقف المتوحد – وعليه يكون الشاعر مكسورًا في أعين الآخرين، و«منصورًا» عند ما يكتفي بذاته عن الآخرين ، «مأسورًا» بقيم الآخرين «آسرًا» في تقييمه الذاتي للآخرين، «مهجورًا» من الآخرين و«هاجرًا» للآخرين في قرارة ذاته. وفي قراءة أخرى صوفية يمكن أن تفسر هذه الكلمات بالطريقة التالية: هو مكسور بغياب الوارد، منصور في لحظة التجلي مأسور في آنه الزمني في غياب الوارد، آسر للوقت والزمن لحظة الكشف. مهجور من الأنوار اللدنية في حالة غياب الوارد، وهاجر للحياة الدنيا طلبًا لذلك الوارد.

إن هذا التعدد الدلالي لهذا المقطع ، يسمح لنا أن نعيد النظر في عنوان القصيدة «وقفة على طلل» فما المقصورد بالطلل؟ هل هو الطلل المادي أم الطلل الشعري؟ أم الطلل الصوفي؟.

ج - التهكم

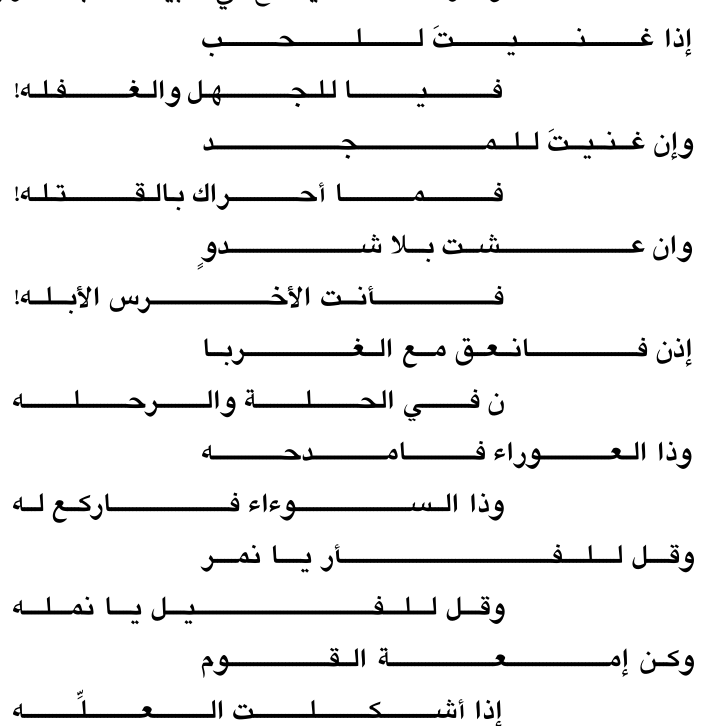
تتأرجح الكتابة التهكمية بين طرفين: المعنى الظاهر المباشر، والمعنى المعمَّى العميق، وتتأرجح نتيجة، في أثناء القراءة بين هذين الطرفين. الانطلاق من المعنى المباشر ، ومحاولة الوصول إلى المعنى العميق. إن هذه الرحلة من الظاهر إلى المعمَّى تعتمد على فاعلية قرائية من جانب المتلقي، يتجاوز فيها القارئ، مجرد الاستقبال السلبي للمقروء، إلى تأمل وتأويل إيجابي للمقروء وهذا التأويل ليس عملاً عشوائيًا أو اعتباطيًا، وإنما هو فاعلية منبثقة من النص، ومحكومة بالسياق الثقافي الذي يؤطر النص (12).

بهذا المعنى للتهكم، ظهرت لي بعض قصائد «أجنحة العاصفة» قصائد متهكمة وأذكر من هذه القصائد:

- نصيحة
- المتفائلون
- إلى القطيع

في هذا القصائد، يمكن أن نميز بين مستويين للتهكم: أ – مستوى بسيط واضح، ب – مستوى مركب معقد، تقع القصيدتان الأوليان في المستوى الأول ، بينما تأتي القصيدة الثالثة في المستوى الثاني.

يُقدم قصيدة «نصيحة» متكلم ناصح ، يوجه حديثه ونصحه إلى مخاطَب يريد أن يكوِّن لنفسه حضورًا اجتماعيًا ، ولكن القارئ عندما يقارن بين عنوان القصيدة، وفحوى النصيحة ، تتكشف أمامه مفارقة واضحة، كما يتضح في الأبيات السبعة الأولى:


إذا غنيتَ للحب
فيا للجهل والغفله!
وإن غنيتَ للمجد
فما أحراك بالقتله!
وان عشت بلا شدوٍ
فأنت الأخرس الأبله!
إذن فانعق مع الغربا
ن في الحلة والرحله
وذا العوراء فامدحه
وذا السوءاء فاركع له
وقل للفأر يا نمر
وقل للفيل يا نمله
وكن إمعة القوم
إذا أشكلت العلّه

في أثناء قراءته للقصيدة، يقابل القارئ ضمائرًا ثلاثة: ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، المتكلم هو الشاعر ، والمخاطَب هو المنصوح، والغائب هو المجتمع، والخطاب بين الشاعر والمخاطب والإحالة على المجتمع. إن التهكم يكمن في فحوى الخطاب (النصيحة)، إذ ينطلق المتكلم من ثنائية حادة بين قيم نبيلة وقيم وضيعة. إن الشاعر في إشارته إلى الحب والمجد يحيل على نفسه وقيمه الذاتية، بينما في

اشارته إلى الغربان يحيل على المجتمع؛ هذا المجتمع الذي يقبل «الإمّعة»: المخاطَب ويرفض المستقل برأيه: الشاعر وهكذا يبشر الشاعر المخاطَب بجزائه عن كونه «إمعة» في البيت اللاحق:

تجـــد حـــولك من يهـــتف في أفـــضـــالك الجـــزله

ومـــن يـــخـــلـــع نـــعـــلـــيـــك

ومـن يـلـبـــــــــــــــس الحـلــه

وأنــت الــبـــــــــــــدر فــي الــنــادي

وأنت الـشـــــــــمس في الحـــــــفلـه!

إن الشاعر ينأى بنفسه عن المخاطب ثلاث مرات؛ الأولى: أنه يرضى له ما لا يرضاه لنفسه والثانية: أنه يحيله على الآخر ، وقبول هذا الآخر له والثالثة: أنه لا ينصحه وانما يتهكم منه في هذه النصيحة. إن المعنى المباشر هو النصح، ولكن المعنى المعمّى هو التهكم من الوضع الاجتماعي وممن يضيع حريته في هذا العالم «الغُرابي» ولأن موقف المتكلم / الشاعر واضح، ومرجعيته مختلفة عن مرجعية المخاطب، فإن القارئ يستطيع بسهولة أن يتوصل إلى أن الشاعر لا يقصد – حقيقة – ما يقوله المعنى المباشر في القصيدة. وهذا ما قصدته بالتهكم البسيط الواضح.

في قصيدة «إلى القطيع» استخدم الشاعر أسلوبًا معقدًا ومركبًا من التهكم ، وأول ملامح هذا التعقيد هو اختفاء صوت الشاعر بصورة تامة في هذه القصيدة. المتكلم في هذه القصيدة هو خطيب سياسي والمخاطب هو القطيع: الجمهور الشعب. والخطاب: تهنئة الشعب (= القطيع) بعودة حقوقه المسلوبة إليه، وفي سبيل تقديم هذا الخطاب «بحيادية» يلاحظ القارئ أن الشاعر غيب صوته نهائيًا في هذا القصيدة ، حينما اسند إلى المتكلم دورًا يشبه دور السارد في رواية ضمير المتكلم.

جاءت القصيدة في ثلاث مقطوعات ، تبدأ الأولى بصوت هذا الخطيب:

بشراك يا قطيع!!

بعصرك الزاهي البديع

الذئب والجزار قد تنسّكا

والناب والسكين أصبحا لكا

«المبشر» هنا ليس الشاعر ، وإنما الخطيب السياسي ، وهذا ما يفسر لنا حضور بعض اعتراضات القطيع المتشككة في ما يسمع في المقطوعة الثانية:

تقول .. إنني أشك فيما أسمع؟

فلا أزال ألمح المُدى

خلف الستار تلمع!!

ولا أزال ألمح النيوب

كالحراب تشرع!!

للرد على هذه الشكوك تدفق المتكلم في رده في المقطوعة الثالثة التي تمددت حتى غطت ثلاثة وخمسين سطرًا . إن المتكلم/ السارد في هذه المقطوعة يواصل ما بدأه في مطلع القصيدة: لقد تغيرت الطباع في عصر جديد، وذلك:

أن أساطين الزمان!!

وساسة الدولة والسلطان!

اكتشفوا

بعد ظلال .. حير الأفكار

وزيف التاريخ والأسفار

اكتشفوا

انك قد خلقت للسياده

وأنك الموعود بالقياده!!

إن المفارقة في خطاب هذا السياسي تتمثل في جانبين؛ الأول: اشارته إلى الشعب أو الجمهور بكلمة «قطيع» التي تتضمن موقفًا استعلائيًا من الخطيب نحو «قطيعه» المخاطَب والثاني: تمثل في تغييبه لصوت هذا القطيع في القصيدة ، فنحن لا نسمع صوت هذا «القطيع» مباشرة، وإنما يأتي إلينا عبر صوت هذا الخطيب،

وظهر هذا التغييب مرة أخرى في إغراق هذا الجمهور بالوعود والخطابة والشعارات، كما في المقطوعة الثالثة. إن هذا الموقف الاستعلائي والتغييب الفعلي للقطيع يطعن في مصداقية خطاب هذا الخطيب ومن ثم في مشروعية الخطاب. إنه ببساطه يريد أن يثبت الوضع السياسي القائم استنادًا إلى اليات جديدة عصرية، يريد أن يحكم الشعب بشعار «حُكم الشعب» هنا يكمن ما وصفته بالتهكم المركب المعقد، فالشاعر لم يقدم لنا هذه الفكرة بصوته المباشر، وإنما جعلها تأتي عن طريق متكلم /سارد داخلي (بالنسبة إلى النص) وعندما يتأمل القارئ خطاب هذا المتكلم يتضح له الموقف الحقيقي المعمى لهذا الخطاب. إن الانتقال من الشاعر إلى المتكلم في أثناء الكتابة، ثم الانتقال من المتكلم إلى الشاعر في أثناء القراءة إجراء يعتمد على تأويل مزدوج: تأويل أولي لصوت هذا المتكلم في القصيدة وتأويل ثانٍ لموقف الشاعر من هذا المتكلم . وهذا هو التهكم المعقد المركب في هذه القصيدة. إن - الشاعر كما فهمته - يرفض هذا المتكلم ويكذب تهنئته «الشعبية» أو «القطيعية» لأنه يرى أن هذه التهنئة تهنئة كاذبة تستغل القطيع ولا تحرره.

التعبير عن موقف المتوحد

الانتقال من المدلول إلى الدال

كما ان «التواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز (L`encodage) [المدلول][13] ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثاني فك الرموز (Le dècodage) [الدال]، ويسير من الكلمات إلى الأشياء»[14]، فإن القصيدة تفترض عمليتين متقابلتين؛ في احداهما يتطابق الدال والمدلول ليقدما الدلالة، وفي الثانية يغاير الدال مدلوله، لينتج دلالة مختلفة. في كتاب «المشاكلة والاختلاف» قدم عبدالله الغذامي مصطلحين لهاتين العمليتين حينما أطلق على العملية الأولى: المشاكلة، والثانية: الاختلاف، فإذا كان مفهوم المشاكلة «يهدف إلى جعل الابداع

نظامًا انضباطيًا يشاكل النص بوصفه لغة، مع الأشياء بوصفها واقعًا مقررًا سلفًا»، فإن «النص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة»[15]. بتطبيق هذين المصطلحين على «أجنحة العاصفة» توزعت قصائد هذا الديوان إلى قصائد مشاكِلة وقصائد مختَلِفة. تظهر قصائد «المشاكلة» في موقف الساخط بينما تظهر قصائد «الاختلاف» في موقف المتوحد. ففي موقف الساخط تحيل القصيدة باعتبارها دالاً، على مدلول سابق، يشكل المرجعية التي ينطلق منها الشاعر في أثناء الكتابة، ويستحضرها القارئ في أثناء القراءة. وسأكتفي بذكر مثال واحد للتدليل على هذه المقولة ، هو قصيدة «مدينة الأموات» تتشكل هذه القصيدة باعتبارها دالاً من العنوان، ومن الإحالة على «مدينة الأموات» في القصيدة. إن هذه القصيدة /الدال تحيل بدورها على وصف الوضعية الاجتماعية السائدة (المدلول) ولكي تقرأ القصيدة قراءة مجازية يجب أن يضع القارئ هذا المدلول في ذهنه والا استحالت القراءة إلى قراءة حرفية تصف مدينة حقيقية للأموات. وهكذا تنبثق الدلالة (المجازية) في إثناء أحالة الدال على المدلول باعتباره مرجعًا أوليًا / سابقًا ينطلق منه الشاعر، ويتوصل إليه القارئ.

في قصيدة «الاختلاف» تختفي هذه الاحالة على المدلول ويكتفي الدال بنفسه لنفسه.

فـي البحـث عـن تجليـات هـذه القصيدة في «أجنحة العاصفة» سأتوقف عند ثلاث قصائد، جاءت الأولـى: مـزيجًا مـن قصيدة الاختلاف وقصيدة المشاكلة، والثانية: تكاد تكون خالصة والثالثة: خالصة نقية.

■ تبدو قصيدة «سمادير » مُشكلة من عنوانها فالسمادير وهي اختلاط المرئيات أو الرؤى بسبب ضعف البصر أو السكر أو النعاس. والإشكال الذي أشرت إليه ، يكمن في عدم تحديد من يعاني هذه السمادير. هل هو الشاعر أم

الآخر؟ فبينما تقدم القصيدة في مقطعها الأول متكلمًا يمتلك رؤية واضحة، تتشوش هذه الرؤية في مقاطع أخرى. ولكن ما يهمنا الآن، هو اختلاط قصيدة الاختلاف بقصيدة المشاكلة في هذه القصيدة تبدأ القصيدة بهذا المقطع:

تنبه يا زمان !! فليس أقسى

على الأحرار من نوم الزمانِ

تخطى النصر خواض المنايا

وصال السيف في كف الجبان

إن هذه الأسطر باعتبارها دالاً تحيل على مدلول واضح هو هذه الأوضاع المعكوسة في الوضعية الاجتماعية. وهنا نجد قصيدة المشاكلة بمعنى وضوح المدلول .. ولكن هذا الوضوح يتلاشى في المقطع الثالث والرابع:

مـــــوج الـبـــــحـــــر طـبـــــولٌ

والـشـــــــاطـئ طـبٌّـــــــــال

والـريــح خـــــــيـــــــول

يـركـــــبـــــهـــــا مـــــوَّال

وأنا في لج البحر

شجر يثمر بالدر

(4)

على جناح نمله

نام جبل

وسهرتْ غابه

وفي ضمير رمله

دمعٌ هملْ

فاغتسلت سحابه

في هذه الأبيات، انقطعت الصلة التي كانت بين الدال والمدلول، واستقل الدال بنفسه، ليحيل على نفسه، وليس على مرجع خارجي ، إن القارئ هنا لا يستطيع – أنا على الأقل – أن يصل إلى مدلول واضح وراء هذا الدال في هذه الأبيات. إن هذا لا يعني غياب الدلالة بطبيعة الحال، ولكنه يعني عدم إمكانية تحديد «معنى واحد» لهذه الأبيات. لقد انتقلت هذه الأبيات من ملكية الشاعر إلى فاعلية القارئ. في المقطع السابع تعود قصيدة المشاكلة إلى الظهور:

مــــــــادام لـنـا وثـن   فــي دولـة الأوثـان

فـــمـــا لنا ثمــن   ومـــا لنا أوزان

وجوهنا ليس لها ظل

على موائد القصور

أسماؤنا ليس لها محل

إلا على شواهد القبور

تهملنا روزنامة الزمن

ونحن فرسان الوطن

ونعمت الفرسان!!

يظهر المدلول واضحًا في هذه الأبيات: نفس الأوضاع المعكوسة في الوضعية الاجتماعية، تعود مرة أخرى في صياغة جديدة. ولهذا فإن القارئ يستطيع أن ينتقل من الدال /الأبيات إلى المدلول/ الوضعية الاجتماعية في سهولة ويسر.

■ في قصيدة «إليها» امتزج موقف المتوحد، بتعبيره إلى حد بعيد. ويبدو عنوان القصيدة باعتباره المدخل أوالاشارة الأولى، محبطًا لتوقعات قارئ متعجل، فإذا دخل هذا القارئ إلى هذه القصيدة وهو يتوقع أن يقرأ قصيدة محورها محبوبة غائبة ، فإنه بعد فراغه من القراءة، سيستبعد هذا التوقع، ليتساءل متعجبًا: من التي يخاطبها الشاعر؟ إن المخاطبة في هذه القصيدة هي «الحقيقة» ولكن أية حقيقة؟ تقدم القصيدة أجابة هذا السؤال في البيت الرابع:

أنا عــــايشت ســـرك غـــيــــر أني

دهشت فـــصــــار جـــهـــدي أن أذوقـــه

ابتداءً من هذا البيت ينفتح كلام الشاعر على المعجم الصوفي «فالمعايشة» هي التجربة الوجدانية المباشرة، وهذه المعايشة تتناقض وتناقض عملية التلقين أو الفهم العقلي المجرد. وكلمة «سرك» تشير إلى الشوق والفرح والبهجة النفسية العميقة التي أدركها الشاعر في تلك اللحظة. بعد هذه اللحظة لا غرو أن يفقد الشاعر القدرة على التعبير عن هذه التحولات النفسية التي عايشها:

ومـــا جـــدوى الكلام إذا تعـــاصت

على الأفكار أكـــوان عـــمـــيـــقـــه

ولكنه يتوغل في السير وراء هذه اللحظة ملحًا في الطلب:

فـــصـــبِّي الكأس بعـــد الكأس حـــتى

أفـــوز بنشـــوة الروح الطليـــقـــه

وأصـــبح مـــوجـــةً وأخـــوض بحـــرًا

نجـــاتي في ســـفـــائنه الغـــريقـــه

عند هذا الحد وصل الشاعر في تجربته إلى ما يطلق عليه عند المتصوفة «الفتح المطلق» [16] وفي هذه اللحظة يكون غير المتوقع متوقعًا والمستحيل ممكنًا، مثل الوصول إلى «نشوة الروح الطليقة» و«النجاة في السفائن الغريقة»! إن الحقيقة التي يخاطبها الشاعر في هذه القصيدة، هي حقيقة الذات البشرية بعد أن تشف حتى تفنى في الأنوار اللدنية في لحظة الكشف وهذه حقيقة صوفية تتناقض وتتصادم مع حقيقة أهل النقل وأهل العقل كما ذكر الشاعر في البيت الأول من القصيدة.

إن هذه القصيدة باعتبارها دالاً – واعتذر لتكرار هذه العبارة – تحيل على مدلول واضح ، هو التجربة الصوفية في هذه الحالة. ولكن بسبب خصوصية التجربة الصوفية ، وتمايزها من متصوف إلى آخر وصفت هذه القصيدة بأنها قصيدة تكاد تكون قصيدة خالصة من قصائد «الاختلاف».

■ تبرز قصيدة «بقايا رؤى» باعتبارها قصيدة الاختلاف الخالص في «أجنحة العاصفة» وبمجرد أن أثبتها كاملة سيتضح انقطاع الدال عن المدلول في هذه القصيدة:

غرست غصن وردة في وهج النار
حتى إذا ما اشتد عوده
وألِفَ الخطر
طار إلى النجوم واستقر
وصار حقل أنوارِ
يا غصن وردتي...
قل لي ... ما الخبر؟؟
يا هل ترى ...عرفت بعض اسراري!

(2)

قالت لنا الخيام ..
إذا رأيتم القمر
قولوا له.. أندية السمر
غطت عليها سجف الظلام
ونام فيها الكأس والوتر
وماتت الأحلام!!!

(3)

سلمت يا عمتنا النخله
سلمت يا كريمة الأيادي
ثمرك الشهي كان في الطريق زادي
لولاه.. ما طابت لي الرحله

(4)

ما أقدس الصحراء...!!
حين رأت أشواقي..
تفجرت نارًا على باب السماء

فانكشف الغطاء..

إذا بها. ظلٌّ وروضةٌ وماء!

قسم الشاعر هذه القصيدة إلى أربعة مقاطع ، كل مقطع منها يقدم صورة «غير معقولة» وأين المعقولية من اشتداد غصن الوردة في وهج النار؟ وأين المعقولية من الاحتراق الذي يتحول إلى الفة للخطر؟ وما العلاقة بين الخيام والقمر؟ ولماذا تحولت النخلة الى عمة كريمة؟ وكيف تفجر الصحراءُ النارَ على باب السماء؟ بل كيف تحولت بعد الانفجار إلى ظل وروضة وماء؟

هذه الأسئلة تبحث عن إجابة واضحة.. تبحث عن مدلول تستند إليه في الوصول إلى المعنى، ولكنها لن تجد إجابة في هذه القصيدة. نعم قد نستشف «تجربة صوفية» وراء هذه القصيدة ولكن حتى هذه التجربة مغيبة في هذه القصيدة. لأننا لا نسطيع أن ننتقل بسهولة من صوت الشاعر إلى التجربة الصوفية كما فعلنا في قصيدة. «إليها». تبدو «بقايا رؤى» شديدة التميز و«الاختلاف» في «أجنحة العاصفة» لأن الشاعر هنا قطع القصيدة باعتبارها دالاً عن كل مدلول خارجي، وجعلها تكتفي بذاتها في ذاتها. لقد تم الانتقال النهائي من المدلول إلى الدال في هذه القصيدة في لحظة «شطح» شعري.

****

الهوامش

(1) لم أعرف الشاعر أحمد العدواني معرفة شخصية واعتمدت في الوصول إلى الصورة التي اقدمها عن الشاعر على مجموعة من الرجال الذين عاصروه وصادقوه وهؤلاء هم: الدكتور سليمان الشطي، الأستاذ عبدالعزيز السريع، الأستاذ يحيى الربيعان.

(2) عن مفهوم «الموقف الضمني» و«القارئ الضمني» ينظر: جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المخاطب، ترجمة د.مرسل فالح العجمي ، مجلة البيان (الكويتية) ع 296، 1994، (مقدمة المترجم) ص ص191-197.

(3) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص27.

(4) تستخدم «المطابقة» هنا بمعنى مجازي، لأنه حتى في اللغة العلمية لا يكون هناك «تطابق» بين اللغة التي تنقل الأشياء، وهذه الأشياء «في ذاتها».

(5) هذا ما أخبرني به الأستاذ يحيى الربيعان، في أثناء حديث دار بيننا في مكتبه في حولي/ الكويت، في شهر نوفمبر 1995.

(6) قد يُعترض بما ورد في قصيدة «دعوة»، نشرت في 1979/12/11، وأثبتها كاملة:

أحبائي!! لئن خالفتموني
ورمتم وجه درب غير دربي
لقد آثرتكم بهواي صرفًا
ولم أشفق على أسرار قلبي
رمزت لكم بحبي فاعذروني
إذا لم تشعروا برموز حبي
وعيت قضية وجهلتموها
فحسبي لعنة التاريخ حسبي!!

للرد على هذا الاعتراض ، يمكن القول أن المخاطب هنا ينطلق من فرضية مؤداها أن الشاعر «يعرف» أكثر من المخاطب، وهذا هو لب البيت الأخير. بالاضافة إلى ذلك تثير علامتا التعجب اللتان اضافهما الشاعر إلى كلمة «أحبائي» في البيت الأول بعض الشكوك في مدى اقتناع الشاعر بهذه الكلمة ، ومدى انطباقها على المخاطَب.

(7) ابونصر السراج الطوسي اللمع، تحقيق عبدالحليم محمد وطه عبدالباقي سرور، لجنة نشر التراث الصوفي ، 1960 ص453.

(8) ضمن أسباب أخرى.

(9) أخبار الحلاج ، تحقيق ل.ماسنيون وب.كراوس، باريس1936، ص108

(10) السابق ص ص25-26

(11) السابق ص 75

(12) للحصول على دراسة متعمقة عن مفهوم التهكم في الأدب ينظر: Wayne C.Booth: ARhetoric of Irony, The University of chicago press 1974لاسيما الفصل الأول.

(13) ما بين هذين المعقوفين [ ] اضافة مني

(14) جان كوهن، سبق ذكره ص33

(15) الدكتور عبدالله محمد الغذامي: المشاكلة الاختلاف، المركز الثقافي العربي ط1، 1994، ص ص 6-7

(16) عبدالرزاق الكاشاني: اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. عبدالخالق محمود ، دار المعارف، مصر، ط 2، 1984، ص ص 145-146

****

ابيض

التعقيبات والمناقشات

ابيض

رئيس الجلسة: عبدالعزيز السريّع:

شكراً لأخي الدكتور مرسل العجمي على جهده الطيب وأدعو الإخوان الراغبين في المشاركة إلى تسجيل أسمائهم، د.عبدالسلام المسدي، ... د.عزالدين اسماعيل، د.سالم عباس، د.سعاد عبدالوهاب، د. أحمد الشراك، الأستاذ المناعي، د. أحمد أبوزيد ، د.جورجي طربيه ، د.محيي الدين صبحي ، د.أحمد مختار.

أصحاب اليسار أولا: د. منصور، د. الأيوبي،. د.هيا الدرهم، د.نعيم اليافي، د.نسيمة الغيث، د.محمود مكي، د.حجازي ، د.محمد فتوح، د. عبدالله أبوهيف، د.عبدالله الغذامي ، د. مصطفى هدارة ، د. فوزي عيسى، سجلنا ٢١ اسماً، علماً بأن الوقت المتاح لنا هو نصف ساعة حتى تبدأ الجلسة الثانية، وسيخصص ثلاث دقائق لكل متحدث لا تزيد وسأقاطع أي واحد يتجاوز الدقائق الثلاث، لذلك اعتمد على بلاغتكم في الايجاز. وأرجو المعذرة إذا تدخلت لإيقاف أي من الزملاء فالحق متاح للجميع، وأرجو أن نبدأ حتى لا أضيع الوقت بالدكتور محيي الدين صبحي. تفضل.

الدكتور محيي الدين صبحي:

اعتقد أنها ستشكل انعطافة في النقد الأدبي الراهن لأن التنظير في السنوات العشر الأخيرة غلب على النقد العملي، لقد كثر التأليف في المبادئ النظرية وقلّ التأليف حول النصوص الشعرية، وميزة الندوة أنها عرفتنا بشعر منطقة الخليج، أنا شخصياً لا أعرف إنتاج هذا المكان من الوطن العربي، وهو شعر حديث وناضج وله همومه القومية، ويا حبذا لو اقتصرت على الشعر في الجزيرة العربية، كانت تعطينا توسع أكثر، فالثعالبي اقترح هذا التقسيم من ألف سنة عندما أخذ شعراء الشام، شعراء الجزيرة، شعراء مصر، يعني ما فيها مدلول سياسي لو عملنا ندوة عن الشعر في منطقة الخليج.

أعتقد أن التنوير ليس الفكرة المركزية في شعر العدواني كما يبين البحث الأول، لأن البحث الأول في الحقيقة أغرق في الأمور النظرية بشكل لا يتحمله النقد،

نقد النصوص، فمثلاً لو أخذنا – أنا مش قارئ ديوان العدواني – لكن عندنا قصيدة (القطيع) وهناك قصيدة «شياه». الباحث أحسن صنعاً أنه أرخ القصائد وأوردها في بداية البحث ولم ينتفع من هذا التأريخ لأنه المنهج تجريدي لأبعد الحدود، وظننت أنه بالتلخيص سوف يشير أن قصيدة (الشياه) قيلت في عام (٤٨) بعد نكبة فلسطين، وهي تنتمي الى تلك الرطانة التي شاعت في شعر النكبة في حين أن قصيدة القطيع قيلت في عام ٦٧ بعد المصيبة التي لا نزال ندفع ثمنها، فعودة قليلة الى المنهج التاريخي، مش منهج تاريخي إلى التاريخ العربي البسيط الذي نعيشه، أظن أنها توضح من النصوص أكثر من هذا الإغراق بتفسير المصطلحات، علما بأنني استمتعت بالبحثين وشكرا.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكرا د. محيي، أنا راح أتنقل ما راح أتبع التسلسل، هناك نقطة نظام بوسعود؟ تفضل.

الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين:

أرجو من الإخوة الكرام أن يلفظوا اسم الشاعر (العَدواني) وليس (العُدواني) لأنه هو طول عمره مسالم وصديق للجميع انما ينتسب الى قبيلة عَدوان، وشكرا.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً أبو سعود هذا إيضاح لا بد منه. والآن أعطي الكلام للدكتور عبدالسلام المسدي.

الدكتور عبدالسلام المسدي:

شكرا، أختزل ما كنت أنوي الاسهاب فيه فيما يخص توفق الدكتور عبدالله المهنا في هذا الاسلوب التأليفي الذي قدمه، وقد سبق لي أن هنأته ببحثه عندما صافحته عند القدوم، كما أختزل ما كنت أنوي أن أجادله فيه بعض المجادلة حول الامتزاج القلق الذي ظل يصاحب البحث فيما يخص البنية والمضمون، رغم أنه قد حاول تبرير ذلك ولكني لا أرى أنه قد سوغه، والحال أن الموضوع قد قدم إليه تقديماً، آتي إلى نقطة وحيدة وهي (مفهوم التنوير).

أرى من خلال بحثك – د. عبدالله –ان هذا المفهوم قد ظل مستعصياً على أن يتواءم مع آليات النقد الأدبي كمعرفة مستقلة، النقد من حيث هو استكشاف للنص، كأني ببحثك يثبت أن مفهوم التنوير مسقط اسقاطاً، وبالمناسبة يلقى علينا سؤال كبير ربما تلقيه علينا هذه الندوة أو نلقيه نحن على هذه الندوة: إلى أي مدى يصح لنا أن نوظف النقد الأدبي لا الإبداع الأدبي، إلى أي مدى يجوز لنا أن نوظف النقد الأدبي إلى الظرفي الثقافي إلى العارض التاريخي، على حساب الدائم الحضاري؟.

فقد أكون أنا ككائن اجتماعي أو ككائن ثقافي أو ككائن سياسي منخرطاً في مبدأ التنوير، وقد أكون حاملاً لشعار التنوير ككائن ضمن هذه الكائنات، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنني أستطيع أن أسافر بهذا المفهوم أن أرحل بهذا المصطلح إلى حقل اختصاص معين كحقل النص الأدبي وكحقل النقد الأدبي، ولو تم ذلك لأمكنني أن أسافر غدا بهذا المفهوم إلى حقل علم اللغة وبعد غد إلى علم الفيزياء فالكيمياء وما إلى ذلك.

السؤال مجدداً إلى أى مدى نحن على موطئ سليم في التبادل الحر فيما يخص المفاهيم والآليات الذهنية التي دخلنا بها في مجال النقد الأدبي من خلال نافذة التنوير؟ شكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً د. عبدالسلام والحقيقة الالتزام بالوقت مشجع كثيراً ومرض كثيراً ويحث الآخرين على أخذ النموذج. الآن أدعو د.أحمد أبو زيد.

الدكتور أحمد أبو زيد:

شكراً سيدي الرئيس، ويسرني انني أتكلم وأنا لست شاعراً ولا أديباً، ولا مشتغلاً بالنقد الأدبي. نقطة الداخلة هي تخصص في الانثربولوجيا حينما قرأت واستمتعت بهاتين الدراستين، كنت أتوقع أن تكون المعالجة معالجة بنيوية بالمعنى السائد في الفكر الفرنسي وخاصة وأن الأستاذ الدكتور عبدالله المهنا، «جان بياجيه» وتعريفه للبنائية وجان بياجيه ليس أفضل من قدم البنائية كنت أتصور أن يتكلم على

«ليفستروز» أو على «لوران بارت» باعتباره ناقداً أدبياً، ويمكن الذي يدفعني أيضاً للمناقشة هنا هو أن د. عبدالله المهنا خريج جامعة كمبردج، وأنا خريج جامعة اكسفورد وبين اكسفورد وكمبردج نوع من الصداقة التي تقوم على المشاغبة، فأنا أريد أن أشاغبه هنا مشاغبة خفيفة تنم عن المحبة، حينما نتكلم عن بنية المضمون أو حتى بنية الشكل فالذين يتكلمون هنا عن البنائية يلجأون دائماً إلى «فرديناند سوسير» وتفرقته بين الدال والمدلول صحيح ان استخدمت الدال والمدلول، وما إلى ذلك إنما يمكن شعوري أن هذه دراسة تقليدية لشعر العدواني حاول المؤلف أن يصنف فيها قصائده إلى موضوعات وُجدت في ذهن الباحث نفسه، وليس في ذهن العدواني وبذلك خرج عن مفهوم البنائية. الذي كنت أتصوره هو أن يبحث لنا عن (المورفيم) في القصائد وكيف تكررت هذه (المورفيم) المعينة وأنا أعطي هنا مثالاً من (ليفستروز) ودراسته للأساطير. لفستروز جمع (٨١٣) اسطورة من الهنود الحمر، ثم حاول أن يبين ما الكلمة التي وضعها على نسق (مورفيم) ووضعها على أنها «ميتقيم» وهي أصغر الوحدات الأسطورية وألف كتابه بعنوان «ميتولوجيك» وميتولوجيك تترجم دائما الى (الأسطوريات) إنما هي في الحقيقة مقسمة إلى قسمين (ميت و لوجيك) أي (منطق الأساطير)، هناك نوع من المنطق وراء هذه الأساطير نكتشف هذا المنطق حينما تتتبع هذه الوحدات الأسطورية الصغرى وهو ما فعله، حينما أراد أن يدرس هذه الأساطير المختلفة لم يصنفها وإنما أخذ منها أسطورة واحدة اعتبرها هي الاسطورة المرجعية، وهو يقول إن هذه الأسطورة أخذها لا لشيء على الاطلاق لم يكن هناك سبب لاختيار هذه الاسطورة إلا إنه اسطورة من ضمن أساطير اختارها عشوائياً ثم حللها وبين لنا الوحدات الصغرى ثم تتبع هذه الوحدات الأسطورية الصغرى في (٨١٣) اسطورة لكي يبين أن هناك منطقاً في هذه الاساطير التي ليس لها مؤلف معين، ما هو المنطق الذي انطلق منه العدواني في معالجة هذه الموضوعات، صحيح أنك تكلمت على التقابل الثنائي إنما يمكن أن نبحث عنها ونجدها في كل الدراسات، بل وفي حياتنا العادية. كلنا يمكن أن نتراوح بين الشيء وضده أو الشيء والمقابل، إنما هنا ما هي القصيدة المرجعية التي أعتقد أو - أرجو أن تكون - انطلقت منها وإلى أي حد تمثل هذه الاسطورة المرجعية بقية أساطيره وكيف تكررت في هذه القصائد الأخرى؟ وشكرا.

الأستاذ عبدالعزيز السريع : شكراً د. أبوزيد، د.هيا الدرهم.

الدكتورة هيا الدرهم :

شكرا، بسم الله الرحمن الرحيم،

أولا تحية وافية للمؤسسة الكريمة ولهذه الندوة الحافلة، وملاحظاتي سريعة غير أن الموضوع شائك وطويل، وهو الحديث في البنية والبناء. كنت أتمنى أن يتكامل البحثان في بناء واحد... دعونا نستعمل (البنية) مادام أننا مصرون عليها، وهو ان البناء إنما هو المضمون مصاغاً، المضمون معبراً عنه، وجدنا فصلاً كبيراً في البحثين معاً، بين المضمون أو المعنى وكيفية التعبير وكيفية الكتابة في البحثين معاً الجهد واضح وكبير، ولذلك قلت إن البحثين من الممكن أن يتكاملا معاً في بناء واحد يطلق عليه (بناء القصيدة) أو (البناء الشعري لدى أحمد العدواني).

بالنسبة لموضوع د. مرسل العجمي: تحدث في البداية – أنا أعلق على نقاط سريعة جداً –حينما تحدث عن المؤلف الضمني، والمؤلف الحقيقي، لم نعرف حقيقة الأمر بالضبط لأن المؤلف هو المؤلف، فكيف نفصل حينما نقرأ نتاجه فهو هذا، نحن لن ندخل الأشياء الشخصية أو حياته الشخصية في نتاجه الأدبي والمؤلف واحد، حينما ينتج القصيدة، فنحن إنما ندرس القصيدة وندرس النتاج ولا يهمنا بشكل كبير حياته الشخصية.

حينما تحدث د. مرسل العجمي عن التجربة... أنا معه في أننا لا نفصل بين المضمون والشكل لأن البناء يحويهما معاً، وكلامه طيب في البداية، لكنه حين التطبيق فصل، فكتب جزءاً طويلاً من بحثه عن التجربة وأتبعها بالتعبير فكأنما هو تابع الذين رفض اقتراحهم في البداية وهم الهيئة الكريمة للمؤسسة حينما اقترحوا عليه (بنية الشكل)، ولكننا وجدنا أيضاً فصلاً عنده فلماذا حدث هذا؟ والتعليق النهائي حينما تكلم عن تحديدات المصطلح لدى د. الغذامي، أيضاً لم تقدم لنا ما يشبعنا في هذا الموضوع خاصة وأنه موضوع شائك وطويل، وشكري للجميع على هذا الاستماع الطيب منكم جميعاً، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د. هيا والحديث الآن لأستاذنا الدكتور عزالدين اسماعيل.

الدكتور عزالدين اسماعيل:

شكراً سيدي الرئيس. الواقع أنني اشترك مع بعض الملاحظات التي قيلت من قبل ولذلك أوجز فيها، وإن كنت أحب أن أضيف خاصة فيما يتعلق بقضية الشكل والمضمون والمعنى والموضوع، لأن هذا أثير ولعلنا استمعنا حتى في أثناء التعليقات على نوع من الفوضى في التبادل بين هذه الكلمات مرة بناء المعنى، مرة بناء الشكل مرة بناء الموضوع، وهذا موجود في الأبحاث التي بين أيدينا وليس في البحثين المتقنين الذين استمعنا إليهما الآن، فبهذا أحب أن أوضح هذه المسألة في حدود ما أنا مقتنع به تماماً، وهو أننا لا نستطيع أن نتحدث عن بنية المضمون.. نسبة البنية إلى المضمون نسبة خاطئة نهائياً على أساس أن المضمون ليس شيئاً متعيناً مادياً له وجود مادي في العمل الذي نحن بصدده، المضمون شيء نستنبطه آخر الأمر من قراءتنا للنص ونستنبطه ونختلف فيه كل منا يستخرج المضمون الذي يستطيع بجهده الخاص، بتكوينه الثقافي بفكره، بقدراته التحليلية ان يصل اليه ولكننا لا نتفق بالضرورة جميعاً وفي كل الأزمان حول مضمون نص واحد.

من هنا يصبح المضمون شيئاً لا يمكن ضبط بنيته والحديث عن بنية المضمون. ومن هنا أحب أن تُغير هذه المسألة تماماً إلى أننا أمام موضوع وليس مضموناً وما هو مطروح علينا في الدراستين يتعلق بموضوعات الشعر عند الشاعر وليس بالمضامين، كذلك هنالك ملاحظة مشتركة بين البحثين سواء بدأنا من الكلام عن بنية الشكل أو بناء الشكل وهو الأصلح أصلاً، أو عن بناء الموضوع من حيث ما بدأنا، فالتجربة التي أمامنا تتمثل في ديوان شعر يجمع صاحبه فيه بين شكلين شعريين عرفهما الشعر العربي منذ منتصف هذا القرن إلى يومنا، وليست هناك أي محاولة لا على مستوى دراسة الشكل ولا على مستوى دراسة المضمون تبين لنا ما السر في هذا التردد بين الشكلين وإلى أي حد كان هذا الشكل أو ذاك أقرب إلى طبيعة الموضوع المعالج، وهل كان دائماً هو الشكل الملائم للموضوع

المطروح؟ كل هذه الأسئلة لم تطرح وحتى المؤلف أو الشاعر الضمني، لماذا كان هذا الشاعر الضمني يختار لنفسه أحياناً أن يقول الشعر في الشكل الجديد وأحياناً في الشكل التقليدي؟ هل لذلك علاقة بالموضوع بالموقف؟... إلى آخر الأسئلة التي يمكن أن يجاب عنها وتشرح لنا هذه التجربة في أبعادها المختلفة، هنالك أيضاً مشكلات أرجو أن لا أطيل وأوجز قدر ما أستطيع فيها.

فيما يتعلق بتقسيم الديوان – بالنسبة للأستاذ مرسل – أنه يتراوح بين موقفين لا ثالث لهما، وأظن حصر الشعر في موقفين بين الساخط والمتوحد –ولا شيء سوى هذا – أظن هذا حصر ينبغي أن نراجع أنفسنا فيه بعض الشيء، ثانيا ان المشكلة ليست في هذا التقسيم ولكن في أنه يتواجد في وقت واحد، في زمن واحد، يخرج الشاعر من قصيدة يتحدث فيها عن سخطه إلى قصيدة يتحدث فيها عن توحده ما مغزى هذا؟ وكيف نفهم هذاالانقسام؟ إذاً هو ليس انقساماً زمنياً أنه عانى تجربة ثم أخفق في معالجة هذه القضية في مجتمعه، كان مجتمعياً في البداية ثم لم يفلح فسخط، فترك فأصبح، فتوحد. أظن أن الكلام هنا يوحي أنه ليس هناك هذا النسق التاريخي، هناك تداخل، ولهذا أنا أعود لنفس القضية الأولى وهي قضية علاقته بالمجتمع، علاقة الشاعر بالمجتمع ساخطاً أو غير ساخط منهمكا فيه انهماكاً واضحاً أو غير منهمك ،سواء هذا أو ذاك فإنه في كل الحالات مرتبط بالمجتمع لأنه لا يكتب للفراغ ولكنه يكتب لنا وما دام يكتب لنا سواء توحد أو حدثنا عن همومنا فهو معنا وداخل قلوبنا وعقولنا، فلهذا تأتلف القضية ويسقط هذا الإشكال بين ساخط ومتوحد، مرة ساخطاً ومرة متوحداً وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً الدكتور عز، والآن يتفضل الدكتور أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك:

في اعتقادي أن السؤال الأكبر الذي طرحه الباحثان معاً، وخاصة بحث (بنية المضمون في شعر العدواني) هو سؤال المنهج حقيقة لأن العنوانين معاً كسرا أفق انتظاري، كنت أظن قبل أن

أقرأ هذين البحثين مكتوبين أنهما يحيلان على حقل دلالي ومنهجي، والذي ربما هو تحليل بنيوي للشعر والأدب، صحيح أن بحث بنية المضمون قد حدد مفهوم البنية في أصولها النظرية مع «جان بياجيه» وغيره -حتى الموقف الأنثربولوجي كما أشار إلى ذلك بعض المتدخلين - قبلي لكن المشكل هو في تصريف هذا المفهوم على مستوى المداخلة، على مستوى آليات التحليل داخل هذا البحث، فقلت في نفسي ربما أن تحليل أو تحديد هذا المفهوم ربما ورد من باب توضيح كثير من القضايا، فتساءلت عن أي تحليل ممكن داخل هذا البحث؟ فقلت ربما هو تحليل موضوعاتي، فلم أجد من هذا التحليل الموضوعاتي إلا موضوعة الموت التي ركزتم عليها، وانتقلتم بعد ذلك إلى تحليل من عيار آخر هو تحليل إيديولوجي مبرزين فيه مواقف الشاعر تجاه قضايا متعددة كالموقف الرومانسي، والموقف الساخر، ثم موقفه الصوفي أو لحظة الإشراق الصوفي في شعره، وهنا تساءلت هل يمكن أن نقول بأن القراءة كانت قراءة عاشقة أو قراءة صوفية؟ أي أن الباحث أراد أن يتوحد مع الشاعر ويحاول أن يستنبط همومه وقضاياه؟ بقيت هذه الأسئلة عالقة في ذهني إلا أن سؤالاً واحداً استطعت أن أثيره وهو - ربما - غياب خلفية منهجية في إطار النقد المعاصر، علماً بأن هذه الملاحظة لا تعني بأن هناك تقليلاً من أهمية البحث الوارد لأن هذا البحث كان شاسعاً وأثار قضايا كثيرة ومتعددة وخصبة ومفيدة، ولقد استفدت منه شخصياً، ولذا فالمسألة التي ربما أطرحها هي مسألة قراءة الشعر والمنهج ثم تصريف هذا المنهج حتى يمكن أن تكون هناك مرجعية نحكم بواسطتها إما على الناقد أو لصالح الناقد وأخيراً أريد أن أشير إلى أن مؤسسة النقد لا تطرح سؤالاً مع ولا ضد لأن سؤالاً مع أو ضد هو سؤال أخلاقي وسؤال سياسي، والنقد يبتعد عن هذه الأمور، وشكراً لكم.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً للدكتور أحمد والآن الكلام للدكتور محمود مكي.

الدكتور محمود علي مكي:

شكراً سيدي الرئيس: أولاً أود أن أعبر عن تقديري للباحثين الدكتور عبدالله المهنا، والدكتور مرسل فالح، وهما البحثان الوحيدان المتعلقان مباشرة بشاعرنا المكرم

العدواني لأن بقية الأبحاث كلها التي تضمنها هذا الكتاب ليس فيها حول العدواني إلا هذان البحثان وهما يشكران وقد استمتعت واستفدت كثيراً من هذين البحثين بصرف النظر عن هذه الخلافات حول بعض المصطلحات ولكن بحث الدكتور عبدالله المهنا المتعلق بالتنوير عالج هذه القضية معالجة جيدة، وكذلك بحث الأخ الدكتور مرسل.

لي ملاحظة جزئية تنتظم البحثين معاً، وذلك حول قصيدة أو قطعة من قصيدة هي التي أولها: « تمور في كياني شهوتان» ،ذلك لأن الباحثين قد استشهدا بهذه الأبيات لا أريد أن أطيل بذكرها ولكن كان لكل منهما تفسير مختلف عن الآخر، الدكتور عبدالله المهنا جعل هذه الأبيات في إطار أو في سياق قضية التنوير، وأما الدكتور مرسل فجعلها في سياق تجارب العدواني الصوفية، ولست أريد الاطالة بالمقارنة بين التفسيرين، ولكني أرى نفسي أكثر ميلاً إلى تفسير هذه الأبيات على أنها جزء أو على أنها مصورة لتجربة صوفية للعدواني، وحول هذه التجربة الصوفية، العدواني لم يكن متصوفاً بمعنى الكلمة ولكننا لا نستبعد على رجل خاض الحياة، واختلط بالمجتمع وكان علماً من أعلام التنوير أن تكون له وقفات مع نفسه في بعض اللحظات، وتكون له بعض التجارب الصوفية، ونحن رأينا من قبل من أمثال هؤلاء (لسان الدين بن الخطيب) الأندلسي الغرناطي الذي كان رجل دولة ولكنه مع ذلك كتب كتاباً من أجمل الكتب في التصوف وهو (روضة التعريف بالحب الشريف)،وكانت له أيضاً مثل هذه التجارب، هناك قصيدة ذكرها الأخ الدكتور مرسل، وهي (غرست غصن وردة في وهج النار) وأتبعها بعدة أسئلة لأنه رأى فيها أسئلة مشكلة على سبيل المثال بعض الرموز الواردة فيها مثل (الخيام) ومثل (النخلة) (عمتي النخلة) كما يسميها العدواني.. والحقيقة أن هذه الألفاظ إنما هي إشارات صوفية لتراث قديم، التراث كان دائماً مخزوناً في ذاكرة العدواني، والخيام إنما تصور هذه الرحلة الطويلة، رحلة التسامي الصوفي في الصحراء التي توصله إلى هذه الجنة الوارفة في نهاية القصيدة، وإشارته إنما هي إشارة إلى أبيات قديمة من الشعر الصوفي فالخيام كأنها إشارة إلى ذلك البيت القديم:

أما الخيام فإنها كخيامهم
وأرى نساء الحي غير نسائها

وأما (عمته النخلة) فإنها إشارة إلى حديث نبوي شريف «أكرموا عمتكم النخلة» وأشار إلى أنه في أثناء هذه الرحلة كان يتغذى بتمرها الحلو، وهذه إشارة أيضاً إلى تجربة صوفية أظنها لأبي الحسين النوري، الذي قام بالحج من العراق إلى مكة وليس معه إلا حفنة من التمرات يتغذى بها، فكل هذا إنما هي إشارة إلى ذلك الطريق الصوفي الطويل بما فيه من معاناة ولكن بما فيه من ألم ولذة في الوقت نفسه، وهناك عدة ملاحظات أخرى ولكنني لا أريد أن أجور على الوقت، وشكراً سيدي الرئيس.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً للدكتور مكي، الآن الكلمة للدكتور عبدالله الغذامي.

الدكتور عبدالله الغذامي:

شكراً سيدي الرئيس، تعليقي منصب على ورقة الدكتور مرسل العجمي لأنه معني أو كلف في مسألة البنية الشعرية لقصائد العدواني، ويبدو لي لو أن الدكتور مرسل تساءل عن الغائب في مسألة البنية هنا بمعنى أننا سنكون أكثر قدرة على التناول النقدي للبنية الشعرية للعدواني إذا فكرنا بالأبنية الممكنة له ولم يستخدمها (بنية المسرحية، بنية الرواية، بنية الخطاب الساخر)، وأقول هذا لأن الذي سمع البحثين الآن وقرأ شعر العدواني يدرك أن العدواني كان يستخدم الشعر! ولم يكن يقول الشعر لم يكن يهدف إلى أن يكتب قصيدة جميلة كان هدفه أن يبني مجتمعاً جميلاً كان هدفه بناء المجتمع، الشعر الحقيقي له القصيدة الحقيقية له هي المجتمع المثالي، واستخدم الشعر طريقاً إلى هذا، من خلال استخدامه للشعر كان الشعر أداة للوصول إلى هذا الهدف، فلم يكن الشعر بنية أولى في ذهنه، ولعله لو استخدم أبنية أخرى مثل المسرحية، الرواية، الخطاب الساخر، ويبدو أن معالم هذا الإحساس بدأت عنده من خلال التهكم الذي أخذه في شعره ولعله كان يهدف من هذا التهكم إلى أن يدخل إلى السخرية والقصائد وبعض الأمثلة التي وردت في ورقتك يا دكتور مرسل تشير إلى هذا الإحساس القوي في داخل نفسه، ويبدو أنك أحسست أن هناك أمراً لا بد أن تحتال عليه بطريقة أو بأخرى فغيرت العنوان من (البنية الشكلية) إلى

(التجربة والتعبير) ثم استخدمت بشكل واضح مصطلح (المؤلف الضمني) ولم تستخدم (الشاعر الضمني) وأعتقد أنك هنا لامست الهم الذي كان لدى العدواني، يبدو أن العدواني يسعى فعلا بمشروع تنويري اصلاحي وكان يستخدم الشعر وراء ذلك مما يعني أن تجربة العدواني تمثل المشكل الخطابي في التعبير البلاغي العربي الذي وقع في المفترق، مفترق نهايات القصيدة الغنائية وبدايات القصيدة أو الخطاب الدرامي الساخر، في هذا المنعطف الذي ظل هو ما بين الغنائية من جهة، والدراما والسخرية من جهة ثانية.

يبدو لي لو دخلنا من خلال هذا المدخل إلى العدواني ومن خلال هذا المدخل عن العدواني كحالة اصلاحية تنويرية في هذه المنطقة ربما نفهم أيضاً التحولات التي جرت لمجتمعنا في الخليج من تحوله من مجتمع العشيرة (الغنائية) الى مجتمع المدينة (الدراما والنص المفتوح) يبدو لي أن العدواني حالة ثقافية، حالة حضارية من الممكن أن نقرأه من خلال هذه، وهذا سيجعلني ألامس نقاطاً أشار إليها الدكتور عبدالله مهنا في حديثه حينما أشار إلى الأنثى والصيغة المؤنثة، الأنا المؤنثة أو الرمز الصوفي من خلال الخمرة إلى آخره.. لا أظن المسألة تقف عن رمز صوفي أو أنا المؤنثة فحسب، أتصور أنها تشير إلى الفصل، والفصل الكبير بين ثقافة فحولية مسيطرة، وثقافة أنوثة مقموعة، ويحاول هو أن يحاول أن يفتح بين هذين الخطابين ليكسر هذه الحدود وينطلق. أعتقد أن العدواني يمثل حالة قلق حقيقية فكرية وثقافية واجتماعية، ومن هنا نستطيع أن نقرأ البنية الأدبية عنده ونقرأ بلاغيات هذا التهكم من خلال هذه النظرة. شكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع :

شكراً أخي الكريم، والآن الحديث للأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر.

الدكتور أحمد مختار عمر :

بسم الله الرحمن الرحيم،

أبدأ بملاحظاتي العامة، أول ما لاحظته ان كلا الباحثين قد تمرد على العنوان وعلى الاطار المرسوم لبحثه، ولكن الذي لفت نظري أكثر أن الذي طلب منه الحديث عن جانب الشكل و - هو د. مرسل - لم يوف الموضوع حقه، والذي طلب منه الحديث عن

جانب المضمون و – هو د. عبدالله المهنا– أعطت دراسته أو غطت دراسته معظم جوانب الشكل والمضمون معاً إلى جانب أشياء أخرى.

الملاحظة الثانية العامة: أن الباحثين قد اختلفا في ما لا يجوز الاختلاف فيه وهو الأرقام، ففي حين ذكر د. مرسل أن ولادة شاعرنا كانت عام ١٩٢٣ ذكر د.المهنا أنه ولد عام ١٩٢٢، وفي حين ذكر الدكتور مرسل أن للشاعر (٦٧) قصيدة، ذكر د.المهنا أن له (٦٨) قصيدة.

أوجه ملاحظات مباشرة الآن إلى د. عبدالله المهنا أولاً وأسأله هل كانت الفترة الممتدة بين عامي (٥٢ و٦٣) فترة صمت عن قول الشعر كما جاء في صفحة (٣) من بحثه؟ أو عن نشر الشعر كما جاء في مكان آخر من بحثه؟ وفرق بين الاثنين. الشيء الثاني أن نظم القصائد على ألسنة الحيوانات في العصر الحديث أولى أن يمثل لها بمحمد عثمان جلال الذي سبق أحمد شوقي في هذا بتأليفه لكتاب (العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ) وكله حكايات على ألسنة الحيوانات.

بالنسبة للدكتور مرسل أسأله: هل كان العدواني متصوفاً حقاً أم كان ملماً ببعض المعارف والمصطلحات الصوفية التي كانت شائعة في عصره؟ وهل نعتبر مثل محمود حسن اسماعيل مثلاً شاعراً متصوفاً؟ أو صلاح عبدالصبور بدءاً من ديوانه (الناس في بلادي) ومروراً بديوانه (أحلام الفارس القديم) الذي حوى قصيدة عن (بشر الحافي) وانتهاء بمسرحيته (مأساة الحلاج)؟ أسأل أيضاً د.مرسل كيف تأخر ظهور أثر قراءة الشاعر عن التصوف وهي بين عامي (٣٩و٤٩) كما ذكر هو فلم يظهر إلا بعد (٢٠) سنة من عودته من القاهرة بدءاً من عام ٦٩؟ ألا يوجه ذلك النظر إلى أن من المحتمل أن تكون هذه القصائد إنما جاءت صدىً لأحداث عصرها ورد فعل لبعض الهزائم التي وجدت في تلك الفترة مثل هزيمة ٦٧، وحرق المسجد الأقصى وغير ذلك، أو أنها كانت ذات بعد روحي أكثر منها ذات بعد صوفي؟ وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً د. مختار. والآن الكلمة للأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد.

الدكتور محمد فتوح أحمد:

بسم الله الرحمن الرحيم،

بحث د. عبدالله المهنا لا تمنعني علاقتي الخاصة به من أن أقول إنه بحث لم تحمله الضرورة فيها على غير قصده وأعني بذلك أنه لم يراوغ في التماس الموضوع الذي يضع له عنوانا من عنده، كما فعلت كثرة من البحوث المدرجة في هذه الندوة، بل اقتحم (بنية المضمون) بالشكل الذي تصوره سليماً وهو الشكل الذي يحدد هذه البنية وأنا أثني على وجهة نظره في هذا المقام بخلاف بعض ما قيل – أنها تقفية المواقف – كما دعاها «لوتمان» – أو شبكة العلاقات التي تربط حوار الذات مع الذات، والذات مع الآخر، والذات مع الواقع، والذات مع كذا وكذا من الأقانيم التي أشار إليها بحث د.المهنا، ثم اكتشف – من خلال قراءتنا لبحثه – أن هذه الجدلية في المواقف لا يمكن لها أن تؤتي أكلها إلا بجدليتها مع جدليات مماثلة على مستوى التكرار اللفظي، فراح يتحدث عن هذا المحور والتشاكل الدلالي فوفاه حقه، والازدواج الصرفي والتركيبي وحتى المقارنة بين صيغ الماضي والحاضر كدلالة على التوازي بين الأصالة والمعاصرة، ركز عليها أيضاً بحث د.المهنا في تناوله للقصيدة المطولة لأحمد العدواني وهي قصيدة (خطاب إلى سيدنا نوح)، شيء واحد أرجو أن يتجنبه هذا البحث حينما يطبع مرة أخرى إن شاء الله – وهو الخريطة التوضيحية في نهاية البحث والتي في الواقع لم تزدني إلا ارتباكاً بكثرة تفريعاتها وتشابكاتها، ولذلك لا أرى أن البحث بوضوحه وصفاء لغته، لست أراه محتاجاً إلى مثل هذه الخريطة الفكرية.

البحث الآخر للزميل د.مرسل العجمي: مدخل ذكي جداً في التفرقة بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني! وقد استعاره في ما أحسب من نقد البنية السردية وهو مدخل لا غبار عليه، كل ما في الأمر أن ثمة مفارقة حقيقية أوقعته في تناقض بين قناعته النظرية وممارسته التطبيقية، لأنه بينما انطلق في البداية من مقولة إنه لا يمكن التفرقة التحكمية بين

ما يدعى شكلاً وما يدعى مضموناً، وجدناه في النهاية يقتنع ويدرس موضوعه على أساس أن ثمة تجربة وتعبيراً عن هذه التجربة، وكان بحثه في ما أرى سياقاً لهذه التفرقة، ثم اكتفى وهذا نتيجة لهذا التناقض المبدئي - اكتفى من بين كل مستويات البنية بالحديث عما دعاه بمستوى البنية الصوفية غير ناظر الى ما عداها من بنيات، ربما كانت أكثر ثراءً وأكثر تنوعاً وعلى سبيل المثال - سأعطي مثالاً واحداً - وهو (مستوى البنية الإيقاعية) التي أغفلتها جميع البحوث التي تناولتها هذه الندوة، فهي البنية الحاضرة الغائبة في شعر العدواني، العدواني خصوصاً في الفترة التي شهدت القصائد التي جمعت في ديوان (أوشال) - الديوان الحديث - مغامرته الكبرى في ما أرى ولست أقول هذا باعتباري منتمياً إلى الشعر في الأساس - مغامرته الكبرى في حقل الشكل الإيقاعي.

وهذه هي البنية الحاضرة الغائبة، وكان أحرى ببحث الدكتور مرسل وبالبحوث الأخرى أن تعكف على هذه البنية، فربما وجدت فيها نوعاً من التناغم بين تطور العدواني في مواقفه أو في تقفية مواقفه وفي تقفية قصائده.

وفي الختام لا أنسى أن أؤكد إفادتي من البحوث على تنوعها وشكراً سيدي الرئيس، وشكراً للمحاضرين الكريمين.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د.فتوح. والآن د. عبدالله أبو هيف.

د. عبدالله أبو هيف:

أود أن أشكر الباحثين الكريمين على هذين البحثين، فقد استفدت منهما كثيراً مثلما أشار كثيرون غيري، واستفدت كثيراً من جانب حديثهما عن المضمون بالدرجة الأولى، لقد أشار بعض المتدخلين قبلي إلى بعض الملاحظات المتعلقة في ميل هذين البحثين غالباً إلى درس المضمون ودرس الموضوع، وإذا كان هذا الأمر مطلوباً من بحث د.المهنا، فأعتقد أن بحث د. مرسل كان ينبغي أن يتجه إلى معالجة الشكل وهذا البناء الذي اتبعه سواء كان إيقاعياً أم لفظياً أم بلاغياً بأشكال الخطاب وتحولاته

المختلفة، هناك ظواهر نظمت قصيدة العدواني وتحكمت بطبيعة بنائه الشعري (مثل ظاهرة المفارقة في بعض أشكالها اللفظية والاستعارية) هناك إشارات وردت في أبحاث الباحثين الجليلين حول بلاغية بنية القصيدة عند العدواني ولكن كان هذا الحديث يجري الماحاً ليبتعد كلياً إلى درس المضمون عند د.مرسل.

هذان البحثان بالنتيجة أعتقد أنهما يلبيان حاجة بحث المضمون وبحث الموضوعات التي عالجها شعر العدواني، وأعتقد أن البحث الأول الذي كتبه الدكتور مرسل يبقى أميناً للعنوان الذي وضعه الباحث، ولا يلبي الدعوة التي وجهت إليه على أنني استفدت منه كثيراً أيضاً. شكراً جزيلاً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د. أبو هيف.الآن الأخ الاستاذ أحمد المناعي.

الاستاذ أحمد المناعي:

أشكر الباحثين د.عبدالله المهنا والدكتور مرسل على بحثيهما القيمين وأعتقد بأن جميع الملاحظات التي سجلتها سبق الحديث عنها بالتفصيل وخاصة في ما يتعلق بمسألة الشكل والمضمون، وأصل إلى ملاحظة بأن الباحثين الكريمين تجنبا الحديث عن الشكل ودوره في إبراز هذه المضامين وذلك لأن الشاعر العدواني كان شاعراً تنويرياً بحق، استخدم الشعر كوسيلة للتعبير عن هذا الغرض، لذا فإن الحديث عن العدواني لابد أن يكون حديثاً عن تميزه في مجال التعبير عن هذه الموضوعات، موضوعات التنوير، وتميز في الحديث عن معاناته وطموحاته القومية والإنسانية في هذا المجال، وشكراً.

الأستاذعبدالعزيز السريّع :

شكراً أستاذ أحمد.الآن كلمة د. نعيم اليافي.

الدكتور نعيم اليافي:

شكراً سيدي الرئيس. رغم كل ما قيل من وجهات نظر، هي في حقل الدراسات الأدبية تبقى وجهات نظر مختلفة أحيانا متعارضة وأحياناً متداخلة، فإنني أحمد لهذه الندوة ولأبحاث الندوة أنها بدأت من بحث جاد، بحث متميز، لدارس متميز ليس فقط على مستوى هذه الندوة، وإنما على مستوى حركة النقد في الأدب الكويتي المعاصر، ففي رأيي أن د. عبدالله المهنا ينعطف بالنقد كما لاحظ - د. محيي الدين صبحي - ينعطف بحركة النقد انعطافة حادة تعتمد على النص ذاته، وتعتمد على تحليله وتفكيكه، وعلى داخله لتسبره وفق معطيات المنهج اللغوي بغض النظر عن أشياء كثيرة قد نختلف فيها أو نتماحك حولها.

الدكتور عبدالله المهنا في هذا البحث وفي غيره يمتلك أدواته المعرفية، مفهوماً ومصطلحاً، ورؤية، ومنهجاً، ومهما اختلفنا عن هذه الرؤية أو تلك، أو هذا المنهج أو ذاك فإنه يحدد منذ البداية ما يريد ويسعى إلى هذا الذي يريد، وما أعرفه أنا شخصياً أن الرجل كان يريد أن يكتب إلى جانب البنية المضمونية أن يكمل الحديث عن بنية الشكل، ولكن البحث الذي طلب منه هو بنية المضمون، وآمل عندما ينشر هذا البحث وحده أو ضمن كتاب أن يضم القسم الآخر الغائب وهو بنية الشكل، وبذلك يكتمل البحث من وجهتَي نظر المضمون والشكل، وفي بحثه هذا يحس أنه يفتقر إلى بنية الشكل وكما قال د. أحمد هذا البحث فيه من المضمون كما فيه من الشكل.

بالنسبة للأخ الصديق د. مرسل، أعتقد أن د. مرسل في طاقته الإبداعية والنقدية محاولة جادة وجيدة، هذا البحث فيه جزء من التعثر- في رأيي أنا - وهذا التعثر له مجليان أساسيان: مجلى التصنيف إلى شعر ساخط، وشعر متوحد، هذا التصنيف - هو رد على ذاته بعد ذلك - بأن الشاعر لا يصنف قصائده ولا يحق للناقد أنه يصنف (مرة شاعر ساخط، ومرة شاعر متوحد) وأن الشعر هو عملية متداخلة متزامنة متعاقبة في آن واحد، وكل من يقترب من النقد في رأيي من ناحية التصنيف سيقع في مثل هذه المنزلقات.... الشعر حالة وجدانية مستمرة.

نشاهد هذا التصنيف أيضاً في الجانب الآخر -جانب المصطلح - أعتقد أن الدكتور مرسل في بعض مصطلحاته التي استخدمها، مصطلح (التهكم) ونلاحظ أن د. عبدالله المهنا استخدم مصطلح السخرية فهو أوفق لإطاره النسقي من مصطلح التهكم.

ثم استخدم د. مرسل مفهوم الصوفية، وحدده أكثر نتيجة مشكلة التصنيف وضعه ضمن وحدة الوجود ولا أعتقد لا من قريب ولا من بعيد من خلال مقاربتي لنصوص العدواني أن الرجل كان متصوفاً، هو عنده ذخيرة ومصطلحات وأسلوب أراد أن يعوض بها، أو يغطي أو يبني شكلاً معينا، لو الدكتور مرسل التزم بالعنوان المطروح منذ البداية، لكان خدم هذه الندوة وخدم العدواني، فلديه أشياء كثيرة يمكن أن يقولها حول بنية الشكل خاصة البنية الموسيقية كما لاحظ د. فتوح، والبنية الأخرى المتوازنة والمتوازية والتكرار وكل ذلك يشكل بنيات تقابل البنيات الأخرى التي تحدث عنها د. عبدالله.

في نفسي أشياء كثيرة لكن الوقت أزف، وشكراً جزيلاً للمؤسسة وللباحثين الجادين على حد سواء.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً دكتور، الآن الحديث للدكتورة سعاد عبدالوهاب.

الدكتورة سعاد عبدالوهاب:

شكراً سيادة الرئيس، الحقيقة في الدراستين للدكتور الزميل مرسل العجمي، وأ.د.عبدالله المهنا يتأكد المعنى التنويري لشعر أحمد العدواني.

أحب أن أتوقف عند جانب من الجوانب الفنية المتعددة التي أثارها بحث د. عبدالله المهنا في قراءته لبنية المضمون، فقد بدأ الدكتور بوضع هذا المصطلح تحت مجهر الفحص وانتهى بكثير من المرونة النقدية الى اعتبار البنية هي الأساس والمنطلق واعتبار المضمون أحد العناصر المكونة لهذه البنية، وبهذا أتاح د. عبدالله لنفسه فرصة التخلص

من الثنائية التي لم يعد أحد يطمئن إليها أو الشكل والمضمون كما استخدمهما كثير من النقاد حتى منتصف القرن العشرين وقبل ظهور الاتجاهات الحداثية في النقد الأدبي العربي، أو ثنائية الرؤية والأداة كما رآها نقاد آخرون، وتشكك النقد المعاصر في كل هذه الثنائيات.. تشكك في أن يكون باستطاعتها أن تكون إطاراً شاملاً قادراً على احتواء كل ما يجب قوله عن قصيدة ما، أو عن الشعر بوجه عام.

وبالحقيقة لقد أشفقت على البحث والباحث حين وجدت كلمة (المضمون) في عنوان دراسته الشاملة لفن العدواني، ولكنه أجاد حقاً وأوجد لبحثه مدى شمولياً يتخلل شاعرية العدواني وشعره كما تتخلل الأوردة والشرايين الجسد الحي، وذلك بتركيزه على البنية التي تمثلت في الحركة الجدلية المستمرة بين ما كل ما هو شكل وكل ما هو مضمون، وهذا مدخل التناول النقدي وركيزته المضيئة تحول كل ما هو مضمون إلى شكل، وتحول كل ما هو شكل إلى مضمون. إن د. المهنا يتوقف تحديداً عند الشمولية والتحول والانتظام، وهذه عناصر أقرب إلى الشكل ولكنها لا تتحرك في المجرد أو المجهول إنها تتحرك بالمعنى وتحرك المعنى وتنطلق من الذات.. ذات الشاعر. وقد اختار من قصائده ما يبرهن من أن الوعي الحاضر شديد الحضور لدى الشاعر لم يخنه أبداً، فهناك لعبة المرايا والتحديق في مرآة النفس كما أن هناك المدى النبوئي الذي يتجاوز الواقع إلى ما وراء في (خطاب إلى سيدنا نوح) مما يفتح الطريق إلى الرمز العام والرمز الصوفي الذي نال حظه من الاهتمام.

لقد كان العدواني شاعراً متعدد القدرات، شمولياً بعيد الرؤية مهما قبع واحتمى بكهف ذاته، وفي هذه الدراسة الفنية كانت ذات العدواني بداية ولكن البحث فعلاً مضى مع هذه الذات في كافة مساربها وتجلياتها، شكراً سيدي الرئيس.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً دكتورة، وسامحوني لأن الوقت ضيق والمفروض أن تكون هذه الجلسة قد انتهت واسترحنا وابتدأنا الجلسة الثانية والتي من المفروض أننا قد بدأناها لكن هل يساعدني بعض الاخوان ويتنازلون عن دورهم. د. نسيمة تنازلت مشكورة. هل من أحد عنده استعداد أن يتنازل.

الدكتور جورجي طربيه:

حضرة الرئيس اقترح تسهيلاً للعمل وتعميماً للفائدة على الزملاء الذين تفضلوا بآراء قيمة أن يدونوها خطياً والذين لم يتح لهم الكلام ممن سجلوا أسماءهم أو لم يسجلوها أن يزودوا الأمانة العامة بمقترحاتهم فتعتبر وثائق اضافية بالامكان الاستفادة منها لاحقاً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

هل يوافق الإخوة الذين سجلوا أسماءهم؟ (الأيدي ترتفع بالموافقة).

الأستاذ عبدالعزيز السريّع: د. منصور الحازمي تفضل.

الدكتور منصور الحازمي:

شكراً سيادة الرئيس، الحقيقة كنا نتحدث عن العَدواني أو العُدواني، وأرجو ألا يكون الذي في المنصة (عُدواني) أحياناً، على أي حال أنا لن أتحدث كثيراً إنما لفت انتباهي تخلي معظم الباحثين عن العنوان الأصلي وهذه في الواقع – باعتباري من اللجنة المنظمة تثير في الواقع تساؤلاً هو إلى أي مدى من حق الباحث أن يغير عنوان البحث حتى لو كان لأسباب فنية؟ طبعاً لدي أشياء أخرى لكن الواقع أكتفي بهذا التساؤل؟ فكثير من الباحثين وأنا أعتقد أن تغيير العنوان أحياناً لا يخدم. الاخوان حاولا أن يغيرا العنوان فمثلاً البديل الذي اقترحه الدكتور مرسل (التجربة والتعبير في أجنحة العاصفة) في رأيي لا يمكن أن يكون بديلاً مقنعاً عن الأصل الذي كان يهدف إلى إلقاء الضوء على جانب الشكل وممكن أيضاً أن أقول أن الدكتور مرسل يحاول أن يكون ميالاً أو متحيزاً إلى بعض المناهج الحديثة، ولكن هذه المناهج لم ترفده بما كان يريد، ولا أشك أن د. مرسل قد أفاد من هذه المناهج، ولكن تلك التجربة لا تختلف في تقديري بالنسبة لشعر أو تجربة العدواني، لا تختلف عن تجربة أي شاعر آخر في انتقاله من مرحلة السخط إلى مرحلة التوحد، ويبدو أن ظاهرة التصوف قد أصبحت من الظواهر العامة عند معظم الشعراء العرب، أما

التعبير فلا يتجاوز في بحث د. مرسل أيضاً الأساليب الحوارية البسيطة التي يمكن أن يلجأ إليها أي شاعر آخر، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً د. منصور. أنت بوصفك من أعضاء اللجنة المنظمة للندوة كان المفروض تساعدنا فعلاً مثل بقية الإخوان الذين تنازلوا مشكورين ونحن مصرون على الاقتراح الذي تفضل به د. جورجي طربيه أن تكتب لنا هذه الآراء لنستفيد منها في وضع هذا الكتاب الذي سيعد ان شاء الله بعد انفضاض الندوة. د. فوزي هل أنت متنازل أيضاً أم تحب أن تتكلم؟ هذا متروك لتقديرك.

الدكتور فوزي عيسى : نعم متنازل.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

بارك الله بك وشكراً هذا تعاون تشكر عليه ويشكر كل الزملاء الذين تنازلوا، وأدعو الزميلين العزيزين د. عبدالله المهنا لثلاث دقائق ود. مرسل العجمي لثلاث دقائق أخرى وبعدها، نستريح لنستعد للجلسة الثانية. شكراً.

الدكتور عبدالله المهنا:

أهذا حق؟ ثلاث دقائق فقط لقضايا كثيرة أثيرت يا أستاذ عبدالعزيز؟ على أية حال أود أن أشكر جميع المتحدثين الذين تناولوا هذا البحث، ولكن أود أن أؤكد من جانب آخر إلى أن لفظة التنوير لم ترد إطلاقاً في شعر العدواني، هذه حقيقة ينبغي أن نضعها في الاعتبار، لكن العدواني ينطلق في قصائده من منظور التنوير، فالعلاقة الجدلية هي بين (الأنا والأنا) و (الأنا والآخر) وحاولت بالرسم الهندسي أن أربط بين القضايا الجدلية التي يثيرها العدواني وعلاقتها بـ (الأنا)، أما ما ذكره الأخ العزيز د.عبدالسلام المسدي من أن فكرة التنوير مسقطة على البحث. فأعتقد أن الأمر بخلاف ذلك ولا أوافقه تماماً على ما ذكر.

ما أشار إليه استاذنا العزيز د.أحمد أبو زيد أنا أوافق على ذلك ولكن قد لا أرتضي المنهج في هذا البحث بالذات أن أنطلق من الأساطير لأن العدواني لم يشر ولم

يوظف الأساطير في بحثه، وأنا حين اتخذت «بياجي» اتخذته كوسيلة بسيطة جداً لتحديد مفهوم البنية التي سينطلق منها البحث ليس إلا.

تفسير د. عبدالله الغذامي لرمز الأنثى، ربما لا أوافقه على ذلك. يمكن للعدواني فكرة أخرى غير الفكرة التي تطرق إليها د. عبدالله، ويمكن فيما بعد أحاوره فيها، ما تفضل به د. أحمد مختار من وجود الخلاف والتساؤلات التي طرحها من خلاف حول ولادة الشاعر أحمد العدواني، نعم موجود هذا الخلاف عندي وفي كثير من المصادر التي تحدثت عن العدواني، هناك خلاف في ولادته لأن ليست هناك وثائق رسمية تحدد لنا بالضبط متى ولد العدواني، أما فترة الصمت التي أشرت إليها في البحث، فأنا أقصد فيها الصمت على النشر بمعنى أنه لم ينشر شيئاً في الفترة الممتدة من مطلع الخمسينات حتى الستينات، أي على مدى عشر سنوات لم ينشر فيها شيئاً لموقف سياسي وأكتفي بذلك، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع:

شكراً أستاذي دكتور عبدالله، ومع د. مرسل تفضل.

الدكتور مرسل العجمي:

أشكر جميع الذين تفضلوا فاقترحوا اقتراحات أو احتجوا احتجاجات وكل هذه في محلها، لكن وكما ذكر د. أحمد شراك (بأفق التوقع) أنا عندما جاءني هذا العنوان وأتكلم عن تجربة شخصية – لم أجده حافزاً يحفزني أن أكتب بحثاً بصورته الحاضرة سواء اتفقنا أم اختلفنا... بالنسبة لي لم أجده محفزاً، مع احترامي بالطبع لمن اقترح هذا العنوان، وإن أردت أن أكتب فستكون الكتابة حسب عنوان أنا أختاره ويثير عند المتلقي أفقاً للتوقع أحاسَب بناء عليه، فلهذا جاء التركيز في البحث وفي تلخيص البحث الذي أمامكم الاشارة إلى العنوان الجديد لهذا البحث لكي ألغي الضبابية والغموض في أفق التوقع المشروع عند المتلقي.

بالنسبة للدكتورة هيا الدرهم تساؤلك والذي اشترك فيه د. فتوح و د.الغذامي عن التجربة والتعبير أجد إشكالا عندما يكون المضمون والشكل منظوراً إليه في النص،

هذا الذي اعترضت عليه، انما الشاعر والإنسان عموماً يصدر في حياته من موقف يحفزه للكتابة، للقتال، للتعبير، هذا الموقف يبقى خارج النص، خارج الكتابة، موقف في داخله النفسي، وغير مقيد عندما يُكتب هذا الموقف النفسي يتحول الى كتابة وفي الكتابة يبحث القارئ عن تجربة أو – أنا على أقل تقدير – عن تجربة يصدر منها المؤلف وعن تعبير قدمت من خلاله هذه التجربة وهذا ينقلنا الى (المؤلف الضمني) وينقلنا إلى سؤال هل كان أحمد العدواني متصوفاً في حياته العملية؟ لا أدري، ولا أستطيع أن أقول كلمة عن هذا الموضوع لأن هذا ينقلنا مثلما ذكرت إلى المؤلف الحقيقي خارج النص، ونيات الناس لا يستطيع أحد أن يصل إليها، لأنها أولاً متغيرة ولأنها قد تبقى في داخلهم. الفرق بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي، أن المؤلف الحقيقي يمارس حياته ويقيد مواقفه في الحياة في أثناء الكتابة، ولهذا نجد فرقاً بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني في حياة كاتب بعينه. مثلاً أبو العلاء المعري في (سقط الزند) يختلف عن أبي العلاء المعري في (اللزوميات) وغيرهم كثير جداً. هذا الاختلاف لأن المؤلف الحقيقي في حياته، في تدفقه اليومي اختلف بينما بقي لنا مكتوباً ومقيداً موقفه الآني الذي ثبته لنا المؤلف الضمني في لحظة زمنية معينة، والوقت ضيق والتساؤلات كثيرة وأكتفي بهذا ولكم جزيل الشكر.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

شكراً لأستاذي د. عبدالله المهنا، وشكراً لزميلي د.مرسل العجمي، وشكراً لكم وعلى مداخلاتكم القيمة، سنستريح لمدة ربع ساعة ثم نستأنف الجلسة الثانية برئاسة د. دلال الزبن، ويسعدني أن أعلن أمامكم بأن معنا في هذه الجلسة أسرة العدواني الصغيرة – نحن أسرته الكبيرة – وتحضر معنا أسرته الصغيرة، د. دلال الزبن وخلفها يجلس الأخ مشاري أحمد العدواني، هو الابن البكر، وماجد أحمد العدواني، ومعد أحمد العدواني، ولينا أحمد العدواني، يحضرون أيضاً هذا اللقاء ويسعدون بهذه التحية لوالدهم العظيم، وسنستمع في الجلسة القادمة إلى شهادتين ، (شهادة ناقد) لأستاذنا د. جابر عصفور و(شهادة شاعر) للأخ العزيز الشاعر الكبير فاروق شوشة، فأدعوكم بعد ربع ساعة من الآن لهذه الجلسة، وفي الغد ستبدأ جلساتنا إن شاء الله في هذا المكان الساعة العاشرة صباحاً، وسنتواجد إن شاء الله قبل ذلك بربع ساعة على الأقل، شكراً لكم وإلى اللقاء.

****

الجلســـة الثانيـــة

رئيسة الجلسة: الدكتورة دلال الزين :

بسم الله الرحمن الرحيم،

أيها السيدات والسادة الحضور، احترت في كيفية تقديم ضيوف ندوة هذا المساء، واحترت في اختيار مسمى كل منهما، وذلك لوجودي بين أعمدة الفكر والأدب، وعمالقة الشعر والنثر، فعذراً أيها الحضور إن تعديت على اللغة العربية بالرفع والنصب، ولي العذر في ذلك، فتخصصي في الاجتماع والأنثربولوجيا ولكن لم تطل حيرتي كثيرا، فضيوف اليوم رموز لمعنى واحد هو النقد والشعر.

ان الحوار بين أفراد تجمعهم وجدانيات واحدة ينتصر فيها المتمسك حيث يتطابق فكره مع وجدانه.

أقدم لكم سيداتي وسادتي الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة والفنون في جمهورية مصر العربية، أستاذ النقد الأدبي - كلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٨٨، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة عام ١٩٩٠، أمين عام المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٣، نائب رئيس تحرير مجلة فصول١٩٨٠ -١٩٨٢ ، رئيس تحرير مجلة فصول عام ١٩٩٢.

مؤلفاته: الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة ١٩٩٤، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي - القاهرة ١٩٧٨- المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، القاهرة ١٩٨٣، التنوير يواجه الإظلام، القاهرة ١٩٩٢، ترجمة عصر البنيوية بغداد ١٩٨٥، ترجمة الماركسية والنقد الأدبي، الدار البيضاء ١٩٨٧، ترجمة النظرة الأدبية المعاصرة ١٩٩١- فليتفضل الأستاذ الدكتور جابر عصفور لكي يقدم شهادة ناقد في هذه الأمسية.

البحث الثالث

مشـــروع أحمد العــــدوانـــي

«شهادة نقديــة»

د. جابر عصفور

(1)

سمعت عن أحمد مشاري العدواني(1923-1990) لأول مرة من بعض الأصدقاء اليساريين الذين وصفوه لي، قبل أن أراه، بأنه مثقف كويتي مستنير، يقوم بدور تقدمي بالغ الأهمية في الثقافة العربية المعاصرة، وأنه رأس الحربة في الإنجاز الكويتي الثقافي.

وعجبت مما أسمع لأول وهلة، فما أعرفه عن أصدقائي اليساريين هو بخلهم بالتقدير، وأن مقياسهم في الحكم صارم، باتر، لا يكاد، ينجو منه أحد. وزادني ما سمعته من المرحوم مصطفى طيبة، بعد ذلك، وكان مناضلا عنيدا قضى أغلب سنوات عمره في السجون الملكية والناصرية والساداتية على السواء، شغفًا بأن أسمع المزيد عن إنجاز هذا الكويتي المحسوب على بلاد النفط. وكنا ننطوي، في ذلك الوقت الباكر من السبعينات، على معانٍ أكثر قسوة من المعاني التي أشاعها بيننا، بعد ذلك، مصطلح ثقافة النفط، لأننا كنا، ولا نزال، مثل أمل دنقل الذي أحب العدواني شعره نخشى الوجه المتخفي تحت قناع النفط ونقاوم أن تطوى الأحلام القومية تحت بساط النفط، ونعض بالنواجذ على شعارات الحرية والعدل حتى لا تسقطها من بين جوانحنا الكوارث القومية المتلاحقة. وكان أمل دنقل، شاعر المقاومة القومية والرفض العربي في تلك السنوات، يقبض على أحلامنا القومية كالجمر ، ويتحدث في قصائده عن جيلنا، جيل الألم الذي لم ير القدس إلا تصاوير، ولم يتعلم سوى لغة العرب الفاتحين مع أنه لم يتسلم سوى راية العرب النازحين، فلم يملك سوى أن يطرح السؤال: هل طلع البدر من يثرب أم من الأحمدي؟.

ولكن أحمد مشاري العدواني طلع من حي القبلة في مدينة الكويت، غير بعيد عن الأحمدي، ليس كما تطلع العقالات التي تحجب الشمس، بل كما تطلع النجمة المضيئة للعقل الذي يقاوم دورة النفي والسجن والتشريد، فارتبط عند العارفين به بمقاومة التردي في زمن الانحدار، والدفاع عن الحلم القومي في زمن السقوط القومي، وظل علامة على المستقبل الطالع من قلب العتمة بإنجازاته المتلاحقة التي دفعتنا إلى المتابعة والإعجاب والاحترام، فعرفنا به الكويت الأخرى التي ظل مقترنا بإسهامها المتميز في خدمة الثقافة العربية المعاصرة.

(2)

كانت البداية التي أذكرها مجلة «عالم الفكر» التي أصدرها عن وزارة الإعلام الكويتية حين كان يعمل وكيلا لها، فقد صدر العدد الأول من «عالم الفكر» في ابريل 1970 قبل أشهر قليلة من سبتمبر (أيلول الأسود) الذي انطوى على موت جمال عبدالناصر. وكان العدواني قد أصدر قبل ذلك سلسلة «من المسرح العالمي» (1969) بعد أن أنشأ مركز الدراسات المسرحية في الكويت(65-1966). وقام بعد ذلك بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سنة (1973) ليكون منارة الاستنارة التي انطلقت منها «عالم المعرفة» يناير(1978) و «الثقافة العالمية» نوفمبر (1981) وغيرها من المطبوعات التي فرضت احترامها على الجميع، وبدت كما لو كانت تستأنف المسيرة الثقافية العربية التي لم تفلح كارثة العام السابع والستين في إيقافها.

هل أراد العدواني بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت أن يعيد إلى الذاكرة الدور الذي قام به المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الذي أنشىء في مصر سنة 1956 ويمضي به إلى الأمام؟ الأمر محتمل، خصوصا أن الوعي الثقافي للعدواني تفتح في مصر التي حل بها وهو في السادسة عشرة من عمره، وقضى بها حوالي عشر سنوات للتعليم (39-1949) إلى أن تخرج في كلية اللغة العربية بالأزهر سنة 1949، وظل محافظا على صلته الحميمة بمن فيها، وأتاحت له علاقاته الفكرية بالنخب الثقافية التي تضمها القاهرة الاقتراب من التيارات التقدمية

والقومية، فأدرك الدور الطليعي الذي يمكن أن تقوم به المؤسسة الثقافية التنويرية في تطوير الوعي الثقافي، وتشجيع تياراته الإبداعية الواعدة. وزاده اقتناعا بأهمية هذا الدور ما عرفه عن أدوار المجالس الثقافية في أماكن متعددة من العالم المتقدم الذي أكد في وعيه أهمية الانحياز لثقافة التقدم والحرية.

وكان هذا الانحياز واضحا منذ العدد الأول لمجلة «عالم الفكر» التي كتب افتتاحيتها الدالة، معلنا بما لايدع مجالا للشك أن الغاية هي شرف الإسهام في خدمة الثقافة القومية، والعمل على تأكيد التحرر من كل ما يحول دون انطلاق الفكر، وأن المجلة خالصة للمعرفة والحقيقة، تتسع لكل ما تضطرب به مدارس الفكر والأدب والفن، لا تضيق بشيء منها.

ويمضي العدواني في الافتتاحية مؤكدا أن حرية المجلة جزء من حرية الكاتب، ومن ثم فهي لا تشترط على كتابها إلا ما تمليه عليهم ضمائرهم، وما تتطلبه أصول البحث والدرس، وتوجيه كرامة القلم. أما ما عدا ذلك فموكول إلى عقيدة الكاتب ونظرته، لأن ضمان حرية الكاتب هو أول الطريق لضمان حياد المجلة وتحررها. وسوف تلتزم المجلة بالحياد، وبهذه الحرية، فيما قال العدواني، لإيمان القائمين عليها بأن أسلم طريق للوصول إلى الحقيقة هو حوار الأفكار وجدالها، وأن للكلمة الحرة فاعليتها ودورها الواضح البين في إثراء حياة الإنسان، وفي إضاءة طريقه إلى التقدم والازدهار.

ويضيف العدواني أن هناك الكثير من العوائق التي تعترض مسيرة التقدم العربي، تتمثل في تلك التركة السوداء التي انحدرت إلينا من عصور سوداء، كررها علينا التخلف سنين طوالا، حتى ظهرت كأنها شيء مركوز في طباعنا لا فكاك منه. هذه التركة لن يخلصنا منها إلا تأكيد ثقافة التحرر، وإطلاق حرية الفكر العربي في التعامل مع الحضارة المتقدمة من حولنا، دون قيود، وبلا حدود. إن الوصاية على الفكر وعلى الإنسان أيا كان نوعها، ومهما كان الدافع إليها، إهانة وازدراء للفكر والإنسان، وهي ظواهر مَرَضية في حياة الشعوب، تحمل كل أعراض التأخر. وأول خطوة للتقدم هي

رفع هذه الوصاية عن الفكر والإنسان، وتوفير جو صحي تحكمه الحرية والمسؤولية، لأن الإنسان العربي الجديد في هذا العصر مطالب بمهمات ثقيلة، لم يعرف لها مثيل في سابق حياته، وقل نظيرها في حياة غيره. ولا بد لهذا الإنسان من انجاز هذه المهمات بشجاعة إذا شاء أن يحتفظ لنفسه بحق الحياة الحرة، وتكون له صولة ودولة في هذه الدنيا، وهو لن يقدر على ذلك إلا إذا أعد نفسه إعدادا حضاريا يتسم بروح العلم، وقرر الإقدام على أروع ما للفكر والإنسان في كل مكان.

تلك كانت كلمات العدواني ومبادىء مشروعه الثقافي التنويري في آن: الإيمان بقدرة الإنسان من حيث هو إنسان على التقدم، الإيمان بالحرية بوصفها سبيل التقدم، احترام مبدأ الحوار لأنه أسلم طريق للوصول إلى الحقيقة، التبشير بما تنطوي عليه الكلمة من إشراق ومسؤولية والتزام لا يحدده إلا ضمير الكاتب، الدعوة إلى استيعاب منجزات العالم المعاصر والانفتاح على روافده، رفع الوصاية عن الفكر لتأكيد القدرات الخلاقة للمفكر على الاختيار، المواجهة الشجاعة للتركة السوداء التي انحدرت إلينا من عصور الاظلام السوداء، مقاومة النزعة الأصولية السلفية الجامدة التي تسارع إلى التشكيك في كل جديد والعداء لكل تجربة إبداعية رائدة، الإلحاح على دور الطليعة التي تضيء طريق التحرر العربي.

ولم يكن من المصادفة أن تخصص مجلة «عالم الفكر» عددها الأول، في ظل هذه المبادىء، للحديث عن عصرنا الحالي بوصفه عصر الأزمات، وأن يكتب أحمد أبو زيد مستشار التحرير عن هذا العصر الذي لم تعد فيه ميادين مقدسة يحجم العقل البشري عن اقتحامها، وعن التمرد السائد على القيم التقليدية، وعن العلم من حيث هو أداة تحرير الفكر من الخرافات وهتك الستر عن الوقائع المجهولة، وعن حركات الشباب الغاضب وثورات الطلاب، وعن خيانة المثقفين الذين يفضلون الركون إلى حياة الترف بعد أن يحققوا لأنفسهم الشهرة وذيوع الصيت، وعن أفكار الاعتراض والاحتجاج والتمرد من حيث هي وسائل لتغيير الأوضاع القائمة في المجتمع وتحسين ظروف الحياة على العموم، فكثير من الكشوف العلمية والنظريات الجليلة، يقول أبو زيد، لم

تظهر إلا نتيجة لهذا الاعتراض والتمرد على ما هو قائم. ولم يكن لذلك كله من معنى سوى أن «عالم الفكر» مجلة تتحرك من مشروع ثقافي محدد، يدرك أننا نعيش في عصر من عصور الأزمات الكبرى على المستويين العام والخاص، وأن التمرد على الأوضاع القائمة في الأدب والفن والعلم والسياسة والأخلاق والعادات الاجتماعية هو البداية التي تصنع الخطوة الأولى في طريق التقدم والازدهار.

وسرعان ما أصبحت «عالم الفكر» أهم دورية عربية في الوطن العربي كله، تحمل أفقا جديدا من عالم الفكر الذي لا يعرف القيود، والذي يسعى إلى حلم التقدم واثق الخطو. ولا أظن أن واحدا من جيلي، أو جيل تلامذتي المباشرين، قد أفلت عددا واحدا من أعداد هذه المجلة، في سنوات ازدهارها التي جعلت منها علامة مضيئة في تاريخ الدوريات العربية. وليت الذين ينتسبون إلى العدواني من تلامذته الذين ينهضون بمسؤولية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، في الكويت، يسترجعون تاريخ هذه المجلة ويؤكدون رسالتها التي صاغها العدواني في افتتاحية عددها الأول، ليعودوا بها إلى سابق عهدها، أو يضيفون إليه، فما انتهى إليه حال هذه المجلة، بعد أن توارت في زوايا الظل، نتيجة الإهمال، وفقدان الهدف، يظل علامة عليهم بقدر ما هو إشارة مناقضة إلى ما أنجزه العدواني.

والمفارقة الدالة التي استرجعها، الآن، أن مشروع العدواني الثقافي كان يصعد، على مستوى الانجاز القومي، في الوقت الذي كانت الأمة العربية كلها تضمِّدُ جراح العام السابع والستين، وتقاوم روح الهزيمة، وتبحث عن أفق واعد، ينهض بها من كبوتها على كل المستويات. لقد ظهر العدد الأول من «عالم الفكر» بعد أشهر معدودة من إعلان خطة روجرز وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية، في ذلك الوقت، لفرض السلام الإسرائيلي على العرب في ديسمبر 1969. وطالعنا، نحن أبناء ذلك الزمن الحزين، صفحات هذا العدد الذي اشتريناه من باعة الصحف، في القاهرة، وفي أرواحنا طعنات الغارات الإسرائيلية على عمق الأراضي المصرية. وصدر العدد الثاني مع اجهاض حرب الاستنزاف بقبول خطة روجرز. وصدر العدد الثالث في الشهر

التالي مباشرة لأحداث سبتمبر (أيلول الأسود) ووفاة عبدالناصر وإعلان أنور السادات خلفا له. واستهل العدواني عمل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب قبيل حرب اكتوبر 1973 بشهرين على وجه التقريب، وأصدر العدد الأول من «عالم المعرفة» في يناير 1978 بعد أشهر معدودة من زيارة السادات للقدس، وفي السنة نفسها التي شهدت الاجتياح الإسرائيلي للجنوب اللبناني، وتوقيع اتفاقيات كامب ديفيد في الشهر نفسه الذي توفي فيه عبدالناصر قبل ثماني سنوات، وبعد أشهر قليلة من «ثورة الخبز» التي أطلق عليها السادات «انتفاضة الحرامية» (يناير 1977) في السنة التي أغلق فيها المجلات الثقافية المهمة في مصر، واحدة إثر الأخرى، ابتداء بمجلة «الكاتب» وانتهاء بمجلة «الطليعة» التي صدر قرار إغلاقها في فبراير 1977.

ولذلك يبدو لي الأمر، الآن، بعد كل هذه السنوات، أن إلحاح العدواني على مشروعه الثقافي، وحرصه على المضي في تأكيد ملامحه القومية، كان نوعا من رد الفعل المقاوم للهزيمة على المستوى الثقافي، ونوعا من الإلحاح على أهمية التقدم في زمن بدا أنه يعادي التقدم. لقد أدرك المعلِّم القديم في أحمد العدواني، بعد أن انجز أدواره في التدريس وإدارة المعارف ووزارة التربية، أهمية الجمع بين التعليم والإعلام، والوصل بين التثقيف الخاص والتثقيف العام، والمزج بين المستوى القطري والمستوى القومي في العمل الثقافي الذي يواجه التردي العام. والمسافة التي قطعها منذ أن أنشأ مركز الدراسات المسرحية، والمعهد الثانوي ثم المعهد العالي للموسيقى، والمعهد العالي للفنون المسرحية، إلى أن أصدر «عالم الفكر» ثم «عالم المعرفة»، هي مسافة التحول الذي انتهى بالتجاوب بين الخاص والعام، هموم الوطن وهموم الأمة التي كانت موجودة باستمرار، لكنها ازدادت كثافة وإلحاحا بعد كارثة العام السابع والستين.

هذا البعد القومي ظل سمة أساسية في كل انجازات العدواني التي لم تعرف النعرة القطرية أو العصبية المحلية، قط، فظلت تؤكد حضورها القومي على نحو متصاعد، لم يعرف التراجع أو التردد أو التراخي إلى آخر لحظة تولى فيها العدواني مسؤولية العمل الثقافي في الكويت. أسترجع، الآن، هيئة التحرير الأولى التي أصدرت

«عالم المعرفة» أعلى سلاسل المطبوعات العربية توزيعا إلى الآن، فأجد على رأسها فؤاد زكريا المصري إلى جانب شاكر مصطفى السوري وصدقي حطاب الفلسطيني ومحمد الرميحي الكويتي، وأتأمل ما صدر عن هذه السلسلة من عناوين فأجد ما يؤكد البعد القومي في هوية المؤلفين، والتوجه الإنساني الذي يقترن بحلم التقدم في اختيار الموضوعات. ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يكون العنوان الأول لهذه السلسلة هو «الحضارة» التي كتب عنها المرحوم حسين مؤنس العدد الأول، ممهدا الطريق لما كتبه فؤاد زكريا عن «التفكير العلمي» في العدد الثالث، وما كتبه زهير الكرمي عن «العلم ومشكلات الإنسان المعاصر» في العدد الخامس، بالإضافة إلى ما كتبه احسان عباس عن «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» في العدد الثاني، وأحمد عبدالرحيم مصطفى عن «الولايات المتحدة والمشرق العربي» في العدد الرابع، وعزت حجازي عن «الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها» في العدد السادس. ويعني ذلك أن «عالم المعرفة» استهلت عهدها الواعد باعلان انتمائها الواضح إلى «الحضارة» بأوسع معانيها، وانحيازها إلى «التفكير العلمي» الذي ينقض الخرافة في كل مجاليها، لكي تؤكد أهمية العلم في مواجهة «مشكلات الإنسان المعاصر» من ناحية، وتقاوم «أمراض الفقر» و «التخلف» و «التبعية» من ناحية ثانية، وذلك في سياق لا ينسى حاضره المتحول، أو تراثه الفكري، فلا يغفل عن «تراث الإسلام» أو يتجاهل العلاقة بين «النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية».

ولم يكن من قبيل المصادفة، كذلك، أن تقوم «عالم الفكر» مع «عالم المعرفة» بأهم عملية تواصل ثقافي قومي، على مستوى النشر، في الثلاثين عاما المنصرمة، فتجاور بين أقلام المثقفين العرب من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب، وتصل بينهم والقراء العرب في كل مكان، على نحو يؤكد الحضور الحقيقي الخلاّق للثقافة القومية. ورغم أن «عالم المعرفة» لم تفلح في استقطاب الأقلام المغربية البارزة طوال أعدادها المتلاحقة، وظلت أسيرة المركزية المشرقية التي يشتكي منها أشقاؤنا المغاربة، فإنها أتاحت للقراء في المغرب العربي أوسع نافذة إلى أفكار المشرق في إلحاحها المتصل

على وحدة الثقافة العربية، فضلا عن ما قامت به بعض اعدادها من تغطية لأشكال الإبداع ومشكلات الثقافة ومعضلات التنمية في المغرب العربي.

وأحسب أن حرص العدواني على انفتاح الثقافة القومية كان دافعه الأول إلى تأكيد أهمية وصلها بالثقافة الإنسانية، وإبراز معنى حوارها مع الثقافة العالمية. ولذلك أضاف إلى مجلة «عالم الفكر» مجلة «الثقافة العالمية» التي صدرت بعد الأولى بأحد عشر عاما، لتضيف إلى الأبعاد الإنسانية التي أكدتها موضوعات «عالم المعرفة» ومحاور «عالم الفكر» وتبرز دلالة ما سبق أن أوضحه في افتتاحية العدد الأول من «عالم الفكر» حين دعا إلى «استيعاب التراث العالمي المعاصر، والانفتاح على روافده، والحوار معه، لإخصاب الحياة العربية، وتجديد معالمها».

ويبدو أن امتلاء العدواني بمشروعه القومي الانساني هو الذي جعله يؤمن بروح الفريق، ويعمل وسط المجموعة المتجانسة التي جسّدت له معنى الطليعة، وأكملت له تخطيط الحلم، وساعدته على تنفيذ مشروعه التنويري، والانطلاق به إلى حيز الواقع. وقدرته على اختيار الرجال لافتة في هذا المجال، لا يملك المرء معها سوى تذكر العبارات المأثورة التي تقول إن اختيار الرجل قطعة من عقله، وإن من نضعهم حولنا هم صدى لما في داخلنا، وإن الكبير لا يختار سوى الكبار والصغير لا يختار سوى الصغار. وكان العدواني كبيرا باختياره، حين أوكل «عالم الفكر» إلى أحمد أبو زيد، و«عالم المعرفة» إلى فؤاد زكريا، فأفاد منهما ومن أمثالهما بقدر ما أضافوا إليه بأكثر من معنى.

ولقد عرفت أن العدواني استهل عمله في المجلس الوطني، بعد أن صدر مرسوم إنشائه في يوليو 1973، بناء على الاقتراح الذي قدمته اللجنة الثقافية التي ترأسها لتدارس أوضاع الثقافة، معتمدا على مساعدة عبدالعزيز السريّع الكويتي وصدقي حطاب الفلسطيني، فلم يكن الرجل يميز بين كويتي وغير كويتي، في طليعة المثقفين الذين جمعهم حوله في الكويت. واستعان بعد عبدالعزيز السريع وصدقي حطاب بخليفة الوقيان الذي أصبح ساعده الأيمن وخليفته في الاتجاه الشعري، ثم جاء بعد

ذلك فاروق العمر وتلاه سليمان العسكري، فيما يحدثنا عبد العزيز السريّع تلميذه الوفي. وظل مبنى المجلس الوطني، في حياته، واحة عربية مفتوحة بكل معنى الكلمة، يجمع بين المرتبطين به والعاملين فيه هدف قومي مشترك، أسمى من كل طموح فردي أو تطلع إقليمي محدود.

هكذا، نسي الكويتي أنه كويتي، ونسي المصري أنه مصري، ونسي الفلسطيني أنه فلسطيني، واتفق الجميع على أن لهم رسالة تعلو عن كل روح إقليمية ضيقة، فيما يقول فؤاد زكريا، هي نشر التنوير الثقافي في وطننا العربي على أوسع نطاق.

ووجد العدواني في المجموعة التي أحاطت به في المجلس الوطني، والمجموعة التي أتاح له عمله في المجلس الاتصال الوثيق بها، ما فتح أمامه المزيد من آفاق الرؤى الجديدة التي انطوى عليها، منذ أن هجر الأفكار الآفلة التي اجترها الأزهر الذي درس فيه، واستبدل بها أفكار المجتمع المدني الواعدة وتيارات الفكر القومي الصاعدة التي انتسب إليها، خصوصا بعد أن تَعَرّف رفاقه الذين ظل محافظا على عهدهم، يرسل إليهم بين الحين والحين رسائله الشعرية التي تقول:

يا رفاقي
نحن ما زلنا كما كنا نهاجم،
نضمدُ الجرح على الجرح بنار،
ونصلّي لتباشير النهار،
صلواتٍ كالنسائم

(3)

ولم يكن المشروع الإبداعي لأحمد العدواني منفصلا عن مشروعه الثقافي، فالأول هو الثاني في الرؤيا التي ترتقي بالإنسان من الضرورة إلى الحرية، وبالوطن من التخلف إلى التقدم، والأمة من الإظلام إلى الاستنارة. والثاني هو الأول في تحدي التركة السوداء التي تتجلى نزعات وشخصيات تحول بيننا وبين الحرية والتقدم والاستنارة. هذه التركة هي التي قرر العدواني الشاعر أن ينفضها عن كاهله، كما

نفض السندباد عن كاهله شيخ البحر الشيطاني، في رحلته الخامسة، بعد أن استذله الشيخ الذي أحكم ساقيه حول رقبته، وضيق عليه الخناق، فلم يكن أمام السندباد، كي يبقى حيا، وحرا، سوى أن يتمرد على هذا الشيخ، ويسقطه عن كتفه، ويأخذ صخرة عظيمة يضربه بها وهو نائم متعتع من السكر. ذلك ما فعله العدواني الشاعر، منذ أن تقنع بقناع السندباد في شعره، وطوف سائحا في مدن الأزل، كي يعي ما سطرت الأقلام من تجارب الأوائل في كل البلاد، ويعود إلى وطنه من بعد تطواف البحار والبراري، في ذاكرته تاريخ جديد من رؤى المستقبل. وبعد أن صدمته المقاومة العنيفة للعقول التي دفنت نفسها في أحافير الماضي المتحجر، بحث عن شرارة التمرد الداخلية التي تشعل الثورة وتشعها فتشيعها، وعثر على صخرة الإبداع التي تشبه صخرة السندباد، فرفعها معلنا عن هويته:

أنا المسافر القديم السندباد
قررت أن أغيب في مجاهل البلاد
أبحث عن عصابة تدين بالعصيان
تمردت على عبادة الأوثان

هكذا غدت قصائد العدواني إعلانا بالخروج الذي يكتسح العفن المتسرب في الشروخ، هجوما على الأراقم اتي أعملت فينا المجازر، سخرية من عالم ألقى مقاليده إلى عساكر الظلام اتي شرعت لنا قوانين الحلال والحرام، تورية تسقط كالشبكة على إبليس في معترك الزعامة، فلا تفلت معزتنا العجفاء أو أفكارنا التي صارت دجاجة.

هذا البعد من شعر العدواني هو ما جعل منه شاعرا للرفض بكل معنى الكلمة، وشاعرا من شعراء التمرد بالدرجة الأولى، فقصائده ثورة دائمة على كل ما يشيع الظلمة في الحياة، ويمنع الإنسان من التقدم.وانحيازه الواضح في هذه القصائد إلى الحياة المتوثبة بالإبداع، التوتر الخلاق المسكون بالطموح، تحرير الوجدان والعقل من شوائب التسلط، البحث عن آفاق تظل في حاجة إلى الكشف، مرايا الذات التي تعيد للعالم قدرته على التعرف المجدد. ورموزه في ذلك: الريح والنار، أجنحة العاصفة

ونشوة الخطر، اللؤلؤة اللماعة والغد الأخضر، طيور النور ومدائن الهوى النورية، الولادة الجديدة ومرايا النفوس. والغربة في هذه القصائد هي الوجه الآخر من السفر، كلاهما تعبير عن ضيق بالواقع الجامد وتطلع إلى واقع بديل، متحرك، لا يعرف السكون، أو الانغلاق، أو عبادة الماضي المتحجر، واقع مختلف يعشق الأحلام والرؤى، ويكتب التاريخ للقمم، من غير أن ينغلق على عمامة وعسكر.

ولم يكره العدواني الشاعر شيئا كراهيته للعمامة الزائفة والعسكر المستبد، كلاهما بداية الأيام التي تموت كالحشرات في خيوط العنكبوت، علامة الظلام الذي يحجب عن النهار اسمه ورسمه، أول العقم الذي يقتلع الخصب من المدينة. العمامة شارة السكون الذي يوقف دورة الشمس، ويسجن الحياة في مدافن الأمس. وهي واسطة العقد بين القبور والقصور، قناع الشيطان الذي يشهر إسلامه كالرمح، حين يدعي الإمامة، أو يفهم التوراة والإنجيل والقرآن حسب مراد الطبقات السائدة، فإذا النجم الذي يخترق الظلمة كافر، والقمم الثائرة ملعونة فاجرة. والعسكر المستبد ناهب خزائن الأمس واليوم، وصمة الهزيمة التي عَشَّشت وباضت من قبل أن توقد نار الملحمة، حارس الأوطان التي تضيق كالسجون، والسجون التي تتسع فتبتلع الأوطان، الوجه الآخر من الأراقم التي رهنتنا للخدم، قتلت فينا الهمم، فغدونا أمة مستسلمة:

آه من تلك الأراقم
تحت ريش العسكر المنفوش
أو طيِّ العمائم
حاصرتنا بمعاقلْ
قيدتنا بسلاسل
فجَّرت فينا القنابل
فتهاوينا شظايا
من ضلوعٍ وجماجم

ولذلك كان على العدواني الشاعر أن يختار، منذ البداية، التغير على الثبات، والحركة على الجمود، والثورة على الخنوع، لأن التغير قانون الكون الذي يندفع إلى مدائن المستقبل، والحركة مبدأ الوجود الذي لا يعرف السكون، وكلاهما لا يفارق الثورة التي تندفع كطوفان نوح، لتغرق الأرض التي تناوب الموتى عليها، يُكفّرون كل جيل هَمّ أن يفكر، أو يكشف القناع عن رمم تحت الثرى. والتغير والحركة والثورة مفاتيح الأبواب المغلقة في شعر العدواني، ومنافذ المستقبل المضيء، وفضاء البحث الذي لا يتوقف عن علامات الوعد الأخضر الذي يجعل للحياة ألف معنى ومعنى.

ولقد أدرك العدواني الشاعر، بفضل إيمانه بهذه القيم الثلاثة، التغير والحركة والثورة، أن الشاعر لا يكون شاعرا ما لم يكن تغيير العالم أساس حدسه الشعري، وأن الشاعر كما ينسلخ من نفسه لكي يجد نفسه، فيما يقول أدونيس، لابد له أن يهيىء للعالم أن ينسلخ من نفسه، لكي يجد نفسه، فالعالم جسد الشاعر، لا يملك سوى أن يحركه ويُغَيّره ويُثَوّره، ويقوده إلى ممارسة طقس التحول في أسطورة الخلق والتهديم. وليس شاعرا من لم يكن منغرسا في العالم حوله، باحثا عن الخاص الذي يغدو سبيلا إلى العام، والمحلي الذي لا يتجلى الإنساني إلا بواسطته، متخطيا ألف غاية وغاية، كي تكون كل لحظة من لحظات القصيدة ولادة جديدة للشاعر والعالم على السواء.

ولم يكن العدواني في شهرة أدونيس أو صلاح عبدالصبور أو محمود درويش، ولم يفرغ للشعر أو يفرغ له الشعر بما يحقق له كثافة إبداعهم الشعري، ولكنه كان مثلهم يؤمن أن الشعر شعائر تستنبت الخصب في الأرض اليباب، أجنحة عاصفة ربيعية تبعث الحياة في الصحراء، فبدأ من وطنه الكويت كي يغيِّره ويتغير به، وغاص فيه كي يعثر على رموزه الخاصة التي نسجها من مياه الخليج ونخلة الصحراء وصبر الجمل، صفحة من مذكرات بدوي يتطلع إلى مدائن المستقبل. وظل ساعيا وراء الجديد بالقدر الذي سمحت به أصوله الأزهرية الأولى، ومثاقفاته في مجتمع محافظ، وعلاقات القراءة التي غدا طرفا فيها، فتنتقل بين الشكل العمودي والحر للقصيدة، وحافظ على مبدأ التجريب الذي يحرره من أسر النموذج الواحد، وسعى إلى تمثل التيارات الإبداعية الحداثية والإفادة، منها في معركته الضارية مع القديم الجامد في وطنه.

ولم يبحر في أعماق اللاشعور كي يكتشف أندلس الأعماق ، وإنما اكتفى بالتحديق في مرآة نفسه كي يرى الخفايا، واغترب عن الآخرين ليعود إليهم، ممارسا مهنته القديمة، المعلم، في فضاء القصيدة، مستعينا بالتمثيل إذا لزم الأمر، والتعريض إذا اقتضى المقام، والترهيب إذا استدعى الحال، غير منكر أهمية التكرار والشرح، أو الإغضاء عن شيء كثير من النثرية، فالمستمعون الذين عرفهم وتوجه إليهم كانوا في حاجة إلى ذلك، وكانوا يفرضون عليه، في حالات يمكن رصدها، أن ينخسهم بكلمات من قبيل:

انتظروا المغيب
يبني لكم قُبّه.
انتظروا المغيب،
فلكم عند المغيبِ نسبه.
انتظروا انتظروا
سيادة الظلام،
في وطن تكحّلت بنوره الأيام،
وكانت الشمسُ له لُعبه.
يا أمةً يملكها ماضيها،
غابت عن الدنيا وما فيها،
عودي إلى مكانكِ المعهود،
في فلك الوجود،
أو فاسكني في حوزة التابوت رمّه.

هذه الحالات هي حالات التمرد الساخط الذي يصل فيه الرفض إلى أقصى مداه، فيحمل الكلمات على أجنحة الغضب الذي يتدافع دون مراجعة، ويفرض على الشاعر، فيما يحسب الشاعر، اللغة الخطابية، أو يدفعه إلى أن يؤثر العبارة العفوية المُثلّمة على العبارة المنمقة المحككة، والوزن النثري على الوزن الإيقاعي، والصورة التوضيحية الشارحة البسيطة على الصورة المكثفة المركبة متعددة الدلالة.

وكان العدواني الشاعر، في هذه الحالات، يمضي في الطريق نفسه الذي مضت فيه قصيدة المشروع القومي، ومن ثم يتأثر بشعرائها البارزين، ويتناص مع خصائصها التقنية، خاصة ما انطوت عليه هذه القصيدة من خصائص انشادية وسمات خطابية، وما انبنت عليه من مركزية الأنا، والتعارض الحدي بين المواقف، ووضع الفكرة في صدارة العبارة، وَتَحول العلاقة بين الشاعر والسامع إلى علاقة الأعلى بالأدنى، أو علاقة الراعي بالرعية. وذلك هو السر في بروز ضمير المتكلم في أغلب قصائد العدواني، والأهمية التي تحتلها نبرة الخطاب، والأدوار التي تقوم بها أفعال الأمر وأساليب التخييل وصيغ الندبة والترغيب والتحذير والنهي التي تُدني بالمستمع إلى حال من التصديق.

ولم ينقذ العدواني الشاعر من هوة الخطابية التي انطوت عليها قصيدة المشروع القومي سوى براعته اللافتة في التوقيعات الصياغية التي تأخذ شكل الإبجرامات المحكمة، تلك التوقيعات التي لا تفارق نبرة السخرية التي تخفف من غلواء التدفق الخطابي، وتبطىء إيقاع التدافع الانفعالي، وتبعث على التأمل التهكمي. والسخرية قرينة الأمثولة التي يلجأ إليها العدواني، في الحالات التي يستبدل فيها التعريض بالتصريح، ليستعين بالمراوغة الأليجورية على تخطي حراجز الرقابة، والفرار من سطوة الأراقم التي أعملت فينا المجازر. يضاف إلى ذلك ما يؤديه التمثيل الكنائي في المراوغة الأليجورية من تعديل للانفعالات المتفجرة، وتحويلها إلى صور تبطىء إيقاع اللقاء بها.

ولا يوازي المراوغة الأليجورية، في براعة التخلص من الهوة الخطابية، سوى التأملات الذاتية التي تأخذ منحى ظاهرة التصوف، وباطنه التأمل العقلي في الوجود المتجلي في مرايا الذات، ذلك التأمل الذي يعود بالقصيدة إلى فضاء الفكر الذي يبحث لنفسه عن منفذ إلى الهواء الطلق في مدائن الهوى النورية التي هي كناية أخرى عن مدائن الحقيقة والحرية. وبقدر ماكان العدواني يغني لهذه المدائن، معرِّضا بالشيطان الذي أسرَ في سمائها الملك، مُصرِّحا بقوى التخلف التي رفع في وجهها راية التحدي، ساخرا من «السيد القائد» سخريته من كل «عمامة وعسكر» كان يدق بقصيدته الصمت

الذي راوغـه كثـيرا، ويكسـر طوق الصـمت في وعي قـارئه، كي يطرد عن نفسـه ظلمـة اليأس، فيثقب الجدار الذي ينهض في وجه الشروق.

وفي ذلك كله، كان العدواني الشاعر مخلصا لقضية الالتزام التي ورثها عن التيارات القومية التي انتسب إليها، وعن الشعراء الذين حاورهم ضمنا وصراحة في شعره، الشعراء الذين وصله بهم حلم المستقبل الذي ينهض بمدائن الهوى النورية من ذكريات الخراب. وظل محافظا على اختياره الإبداعي الذي حمله بين جوانحه علامة وجود وشعار هوية، مخلصا لجذوة الرفض التي توقدت داخله، منذ أن انتسب إلى الطليعة الإبداعية العربية التي أخذت على عاتقها أن تستنزل عالم الغد الفتي واهب الحياة، وأن تتحول الكتابة إلى بشارة بالمستقبل واحتجاج على الحاضر، فلم ينظر ، قطر، إلى الشعر بوصفه ترفا أو تسلية، أو تحفة نفيسة تضاف إلى طنافس القصور الكويتية، بل السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة المشرقة في مدائن الهوى النورية، وأجنحة عاصفة تضرب في أجواء مدينة الأموات، تلك التسمية الغاضبة التي أطلقها على الكويت، ذات مرة، في قصيدة عاصفة من قصائده التي أرادها ثورة هادرة على العجز والخنوع ووخم الترف، في الكويت التي غضب عليها بالعمق نفسه الذي أحبها به، ولم تكن حدة غضبه عليها سوى الوجه الآخر من حبه لها، فالعاشق العاشق لا يعرف أنصاف المشاعر أو الانفعالات الرمادية، بل الحدّية التي تنطوي على النقائض، وتجمع بين الأضداد.

(4)

وأتصور أن هذه الحدية المتعارضة الطرفين في العلاقة بالكويت هي الوجه الأخر من الحدية المتعارضة التي وصلت العدواني بالشعر، لأن علاقته بالقصيدة ظلت، فيما أحسب، منطوية على نوع من التضاد الذي يشده إليها وينأى به عنها، فالقصيدة لعنته المشتهاة وواحته الخطرة، لأنها بمقدار ما تتيح له من سفر دائم نحو الحرية، تطالبه بما كان يعجز عن الوفاء به دائما، بحكم ظروفه الوظيفية وانغماسه في معركة التخطيط للثقافة القومية، فظلت القصيدة تغريه بالدنو الذي لا يستطيع المضي فيه إلى ذروة

النهاية. وذلك هو السر في أنه لم يقم بجمع ديوان له، وهو الذي بدأ نشر قصائده في مجلة «البعثة» سنة 1946 . ديوانه الأول «أجنحة العاصفة» الذي جمعه خالد سعود الزيد وسليمان الشطي، بعد طول ممانعة منه، ونشراه سنة 1980 من دار نشر صديقه يحيى الربيعان، ظل ديوانه الوحيد طوال حياته. وديوانه الثاني «أوشال» الذي صدر منذ أسابيع قليلة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلس الذي أنشأه من العدم، هو الديوان الأخير، الذي جمعه وحققه خليفة الوقيان وسالم عباس خداده من الأوراق التي تركها، والقصائد التي نشرها ولم يجمعها في ديوان، هو ديوانه الأخير.

والمفارقة الدالة التي تصدم المرء، حين يتأمل هذا الموقف اللافت، أن العدواني شاعر يفر من الشعر بالقدر الذي يقبل به عليه، فالشاعر الذي ظل يراوغ القصيدة في داخله وتراوغه القصيدة لأكثر من أربعين عاما، لم يقم بجمع ديوان واحد له، كما أن القصائد التي تردد في أن ينشرها بالصحف والمجلات المختلفة أكثر بكثير من القصائد التي نشرها بالفعل، على نحو يبدو معه الأمر كما لو كان الشاعر داخله يخاف من إعلان قصائده على الناس، رغم حرصه على هذا الإعلان بدليل ما نشره بالفعل، وإلحاحه على أهمية الرسالة التي حرص على توصيلها فيما نشر. مؤكد أن وسواس المعاودة، والتطلع إلى الكمال، والمقارنة بما أنجزه الأقران من الشعراء في الأقطار العربية المختلفة، والحلم المضمر بالتفوق عليهم أو التحليق في سماواتهم، كلها أسباب محتملة لتردد العدواني الشاعر في جمع قصائده وإصدارها في دواوين يزهو بها.

ولكن هناك، قبل ذلك كله أو بالإضافة إلى ذلك كله، الصراع بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، القصيدة – الرغبة التي تريد أن تستأثر، والواقع – الوظيفة التي تأبى أن تستسلم للرغبة، والنتيجة هي التوتر بين نقيضين لم يفلح العدواني في المصالحة بينهما، أو حتى الانتصار الحاسم لأحدهما على الآخر، فظلت القصيدة لعنته المشتهاة، والوظيفة صليبه ومحرقته. وظل العدواني الشاعر، فيما اتخيله، يشتهي أن يموت كل مرة يكتب فيها، كي يولد من جديد، فتيًا كالعنقاء التي تتخلق من رمادها، أو كالقصيدة التي تتولد من ركام الكلمات، خارطة للمستقبل الساكن في سفر الخروج.

ولذلك كتب العدواني في قصيدة من القصائد التي لم ينشرها (وتأمل دلالة عدم النشر في ذاتها) عن عذابه في البحث عن لغة البكارة التي ما افتضها مجاز، أو تزملت بها استعارة، لغة الرمز والإشارة التي تتناثر علاماتها:

مثل فصوص الزئبق الفراره

من صامت أخفى وراء صمته اسراره

ضاق بما يجول في ضميره

وضاقت العباره

فارتبكت أشواقه وأربكت أشعاره

هذا الارتباك في الأشواق الذي يربك الأشعار ليس مجرد إشارة تناص إلى عبارة النِّفّري الشهيرة: إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، وإنما هو إشارة إلى تمزق التوتر بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، إلى تمزق القصيدة بين الوصل والصد، وتمزق الشاعر بين التقبض والتدفق، خصوصا حين تصبح بروق القصيدة سحابة مخيلة، تنذر بما لاتجود ، أو تجود بما لم تعدْ فتضل متعارضة الحضور ، غير بعيدة عن معاني «الأوشال» التي هي من أضداد اللغة ، في جمعها بين دلالة القلة والكثرة ، التحدر القليل من بين الصخر والمسيل الكثير من أعراض الجبال.

هل كان العدواني الشاعر يعي مراوغة القصيدة، وتأبيها عليه في أحيان كثيرة حين يدعوها إليه، لأنه لم يمنحها كل حياته، ولم يضح بكل ما يملك في طقس مالا يتأسس وما يتناقض وينقض طقس الرئة والحاسة؟ الأمر ممكن. تدل عليه في أوراق العدواني الخاصة كثرة المحو والتغيير والتبديل والإضافة، وعدم نشر القصيدة رغم كل المحو والإضافة، والتبديل والتغيير . ويدل عليه بعض ما نشره العدواني من شعره بنفسه ومنه قصيدة «يوميات درويش» التي نشرها في مجلة «العربي» الكويتية (عدد أكتوبر 1983)، تلك القصيدة التي تلفت الانتباه، في هذا المقام بمقطع عنوانه «حيرة» نقرأ فيه:

أين رفاقي؟ أين صاروا؟

ريشتْ لهم أجنحة فطاروا

وملكوا السحابْ

أما أنا فشاءت الأقدارُ

أن أسكن الترابْ

ومعي اليراع والكتابْ

و«الدرويش» قناع من أقنعة الشاعر المعاصر، شأنه شأن «البهلول» و«السندباد» وأمثالهما. والتركيز عليه يعني ، فيما يعني التركيز على سَفَر المعنى إلى الشاعر، ورحلة الشاعر إلى القصيدة في الوقت نفسه. والمفارقة الدالة في هذا السَّفَر وتلك الرحلة لافتة في توتر المقطع (ومن ثم الحيرة) بين طرفي ثنائية متعارضة: الرفاق الذين قويت منهم القوادم والمناكب والخوافي فطاروا وملكوا السحاب ، والأنا التي لم يَرِشْ جناحها بما يكفي للطيران، فأسلمتها الأقدار للثرى الذي هو نقيض الثريا عاجزة عن الطيران، حائرة بين اليراع والكتاب حيرتها بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، ويبدو أن هذه الحيرة هي سر مراوغة دال «الصمت» في القصيدة الذي يكاد من ثورته يحترق، لكنه يكتم نيرانه، فيلقي بصاحبه الدرويش إلى دوامة الأسئلة التي تنطوي عليها يومياته الممزقة بين النور والديجور، البروق اللطيفة والحجب الكثيفة، في التعارض نفسه الذي يقابل بين الصمت والكلام، امتلاك السحب وسكنى التراب.

هذا التعارض نفسه هو مفتاح مراوغة دال «اللوامع» في القصيدة التي تحمل هذا العنوان نشرها العدواني في جريدة «الوطن» الكويتية في الحادي عشر من نوفمبر1987 و«اللوامع» مصطلح من مصطلحات الصوفية استخدمه الشعراء المعاصرون، أمثال صلاح عبدالصبور بوجه خاص، للدلالة على ما يلمع من أول القصيدة في عملية الإبداع وذلك معنى غير بعيد عن المعنى الصوفي الذي حدده القاشاني (من صوفية القرن الثامن للهجرة) بأنه أنوار ساطعة تلمع لأهل البدايات (من أرباب النفوس الضعيفة) وتسبق أنوار «الطوالع» التي تطلع على قلوب أهل المعرفة فتطمس الأنوار السابقة، لأن الطوالع أبقى وقتا وأقوى سلطانًا وأذهب للظلمة من اللوامع، في الطريق الصاعد بين التلوين والتمكين، إلى أن يصل الساري إلى موقف يسطع فيه ضياء شموس المعارف المطلقة. و«لوامع» العدواني مقاطع متوترة بين حلم

الظفر بالحقيقة وصحو الفشل في الوصول إليها، مثل اللوامع الصوفية التي تتوتر ما بين اللوائح والطوالع ، فتومئ إلى التوتر بين رغبة الظفر بالقصيدة وواقع الجدار الذي يحول بينها، ولذلك يمتزج الليل بالنهار في سلال من الغبار في المقطع الأول من قصيدة العدواني، ويتصل (الدرويش) الساري بأشباهه الذين تمنعهم من السرى للعلى خشية العثار في المقطع الثالث، ونقرأ في المقطع الرابع:

صامت حيث لا حوارْ
كلما قلتُ دنا
موسم الخصب والجنى
وتهيأتُ للمنى
قام ما بيننا جدارْ

فنواجه سر الصمت الذي تنطوي عليه «ساعة الانتظار» في المقطع الخامس ، وهو المقطع السابق على المقطع الأخير الذي نقرأ فيه:

صامت حيث لاحوار
غير حزن يبثه ليلُ أشواقي الحِرارْ
لمعت في سدوله
نجمة ضلَّت المدارْ
ثم غابت وخبأتْ
في ضميري سديمَ قارْ

ورمزية النجمة والليل والسديم رمزية دالة على الإبداع في سياقات الشعر المعاصر التي تتناص معها قصيدة العدواني ، حيث تذكرنا لوامعه بلوامع غيره في سفر المعنى إلى الشاعر الذي ينتهي في المقطع إلى سديم القار. والمتكرر على نحو لافت ، في قصيدة العدواني هو «الصمت» الذي يتحول إلى نغمة استهلالية متكررة في أول كل مقطع وآخره، ليؤكد فينا الإحساس بما يلزم عن انقطاع الحوار ، ومن غياب النجمة التي لا حت كأنها لامعٌ من اللوامع التي سرعان ما اختفت دون أن تتحول إلى طوالع، فلم يبق للشاعر سوى الجدار الذي قام بين مُنى الرغبة ومواسم الخصب والجنى.

ويمكن ان نغامر بالقول، بعد هذه القراءة، إن إنتفاء الحوار بين الشاعر والقصيدة هو الوجه الآخر للصمت الذي يعني انقطاع طريق الوصول، نتيجة حدة التوتر بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، وغلبة المبدأ الثاني بما يحول دون انطلاق المبدأ الأول إلى غايته التي تعني الظفر ، في كل الأحوال ، بالقصيدة التي تفضي إلى مدائن الهوى النورية.

(5)

ولكن هذا التوتر بقدر ما وضع العدواني في علاقة تضاد عاطفي مع القصيدة وحرمه من لذة الوصول إلى الشعر الذي أراده لنفسه ، فظل يقول لأصدقائه: إن أجمل ما أود أن أكتبه لم أكتبه بعد، فإن هذا التوتر نفسه هو الذي أبقى الشاعر فيه مرهفًا كالنصل الذي لا ينثلم من ساعات الانتظار الطويلة تلك الساعات التي كافأته عليها القصيدة، في النهاية بعطائها الذي دنا به من عتبات الحداثة ، ووضع به الشعر العربي في الخليج على بداية لغة البكارة التي ما افتضها مجاز ، ولا تزملت بها استعارة فكان دوره في الشعر مثل دوره في الثقافة ، دور الرائد الذي يسبق الجميع إلى سرقة النار المقدسة ، ليشعلها في أماكن كثيرة ، ويضيء بها كل فضاء مظلم يمكنه الوصول إليه دون أن يفرغ تمامًا ، قط للمهمة التي يحبها أكثر من غيرها، فذلك قدر الرواد الذين يدركون منذ البداية أن عليهم القيام بواجبات كثيرة ، ليس من بينها التوحد الكامل في حضرة الواحد الذي لا يقبل الشريك : الشعر.

لكن عزاء هؤلاء الرواد أن من يمضي بعدهم في الطرق المتنوعة التي عبدوها لن ينسى انجازهم ، قط، وسيظل يذكرهم بالفضل الدائم والعرفان الجميل، سواء في المجالات العامة للثقافة، أو المجالات الخاصة للإبداع . ولذلك سوف يبقى المشروع الإبداعي للعدواني الشاعر علامة واعدة بالعاصفة الشعرية الخضراء التي تطلع من قلب الصحراء وسيبقى مشروعه الثقافي شاهداً على مافعله أو يمكن أن يفعله الكويت الذي قدمه العدواني لكل المثقفين والقراء العرب، بواسطة «عالم الفكر» و«من المسرح

العالمي »، و«الثقافة العالمية»، فأخذنا ، نحن المثقفين نتصور الكويت بلدا غنيا بالثقافة ، عـامـرا بالاسـتنارة ، ونسـينا صـورة القطر الغـارق فـي ترف النفط واسـتبـدلنا بهـذه الصورة وعد النفط الذي يمكن توظيفه لتحقيق أحلام المستقبل العربي كله، فتعرفنا ما لم نكن نعرف عن وطن العدواني الذي وضـع علـى جبينه طالـع السعد، وجعل من كلماته نشيده الوطني.

****

رئيسة الجلسة الدكتورة دلال الزبن :

شكراً للأستاذ الدكتور جابر عصفور على شهادته النقدية الأدبية، ومن النقد ننتقل إلى صاحب برنامج (لغتنا الجميلة) الأستاذ فاروق شوشة، ولابد من نبذة تاريخية لشاعرنا وأديبنا ومحدثنا لهذه الأمسية. فهو رئيس الإذاعة اعتباراً من ١٩٩٣- وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة - رئيس لجنة النصوص الغنائية باتحاد الاذاعة والتلفزيون - أستاذ الأدب العربي القديم بالجامعة الامريكية بالقاهرة - حاصل على شهادة الدولة التقديرية في الشعر عن ديوان (الدائرة المحكمة) لعام ١٩٨٦- عضو مجلس الأمناء، لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

من مؤلفاته: - ديوان الى مسافرة -القاهرة ١٩٦٦، ديوان العيون المحترقة - بيروت ١٩٧٢، ديوان لؤلؤة في القلب - القاهرة ١٩٧٣، ديوان في انتظار ما لا يجيء، - القاهرة ١٩٧٩، ديوان الدائرة المحكمة -القاهرة ١٩٨٣، الاعمال الشعرية المجلد الأول - ١٩٨٥، لغة من دم العاشقين - القاهرة ١٩٨٦، يقول الدم العربي - القاهرة ١٩٨٨، هئت لك - القاهرة ١٩٩٢، إضافة الى كتاب لغتنا الجميلة ١٩٧٣- وأحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي -القاهرة ١٩٧٣. فليتفضل.

الأستاذ فاروق شوشة:

شكراً للأستاذة الدكتورة، وشكراً لكم وللجنة المنظمة لهذا الملتقى أن أتاحت مكاناً لشاعر بين النقاد والباحثين في يوم الكلام عن أحمد العدواني.

البحث الرابـع

أحمد العدواني: الشاعر العاصفة
«شهـادة شعـريــة»

الأستاذ فاروق شوشه

لا يمكن النظر في شـعـر أحـمـد العـدواني مـعـزولا عن تأمل مـشـروعـه القـومي والتنويري. فالعلاقة الوثيقة بين العدواني الشاعر والعدواني صاحب الفكر المتأمل والموقف المتمرد والحس الرومانسي الفائر هي التي جعلت لشعره هذا المذاق المتميز بين أقرانه من الشعراء، وهذا التأثير الطاغي على الموجات الشعرية المتتابعة في الكويت، وهذا الحضور المتوهج استشهاداً واسترجاعاً وتأملاً، على ألسنة الناس وأقلامهم. ذلك أن مزاج العدواني النفسي وقدرته الفنية العالية حملا معًا نظرته الشاملة إلى الوجود، وملأ شعره بزخم إنساني رفيع، ومنحا متلقي شعره، هذا المنحنى البياني الغنيّ - مدا وجزرًا - في اقترابه من أتون المواجهة والتحذير، وابتعاده إلى غصة العزلة والصمت والقنوط.

كذلك لا يمكن النظر إلى وقع شاعرية العدواني في النفس، بمعزل عن السياق الشعري الذي ينتظم شعر المهجريين وبخاصة إيليا أبوماضي، وشعر الرومانسيين وبخاصة محمود حسن إسماعيل، وأصحاب النزعة الوجودية من بين هؤلاء وبخاصة إلياس أبوشبكة في لبنان وفهد العسكر في الكويت، وأيضًا لا يمكن النظر في نص العدواني الشعري بعيدا عن حركة التجديد الشعرية التي سميت بحركة الشعر الجديد أو الشعر الحر أوشعر التفعيلة والتي تفجرت نماذجها منذ أواخر الأربعينيات ومطالع الخمسينيات، وأصبح نموذجها الجديد يمثل تحديا للنموذج الشعري السائد ، وخلخلةً للنص الشعري شبه المستقر ، وكان العدواني في الكويت كما كان محمود حسن اسماعيل في مصر تجسيدا لاحتضان الجديد واستلهامه، واحتواء الصيغة الشعرية

السابقة واستقطارها آخر ما يمكن أن تمنحه من قطرات. وامتلأ شعرهما بهذا الجوار الذي يعكس حوارًا حيّاً بين الصيغتين الشعريتين وترددًا قلقًا بين النموذجين.

وأخيرًا يظل الاقتراب من شعر العدواني بعيدا عن النفاذ إلى جوهر تركيبه وكيميائه، إذا لم نعرضه على شعر أقرانه من شعراء الفكر في سياق الإبداع الشعري العربي من أمثال أبي تمام والمعري وميخائيل نعيمة والزهاوي والعقاد وأحمد مخيمر. هؤلاء الذين عُرفوا بيقظة الوعي واستنفار الجدل العقلي وحدّة الخطاب الشعري التأملي والقدرة على تفكيك الكل إلى عناصره الأولية ثم محاولة تشكيله في إطار رؤية شعورية وعقلية جديدة. وهنا يصبح المجال فسيحًا للكشف عن المدى الذي حلق فيه العدواني متجاوزا شروط بيئته وعصره، سابقًا لغيره، مستكشفًا ومستطلعا ومحذرا من هجمة الوباء وحلول الفجيعة ، مقارنًا طيلة الوقت بين ما كان يمنحه عالم البادية في بيت من الشَّعر وحاضر يمتلئ بالقصور من الحجر كأنها مقابر معكوسة الصور، وكأن الحنين إلى «أصالة» الماضي وبراءته يقترن برفض «المدنية» المتسلطة بماديتها المفرغة من الروح:

كنت هنا، وكان لي بيت من الشَّعرْ
نسجته صنع يدي، بالصوف والوبر
قام على رابية مخضرّة الطرر
تؤمه الضيفان بين مرتقى ومنحدر
والشمس تفترّ له ويضحك القمر
كنت هنا، وكان لي على الحمى مقر
ملاعب الربيع بالأعشاب والزهر
تموج في أرجائها الأغنام في بطر

حتى يقول:

يا ليت شعري ما أرى، ما فعل القدر
ملاعب الربيع قد حلت بها الغير
عفى على آثارها ناس من الحضر

شـــادوا عليـــهـــا لهـــمـــو القـــصـــور من حـــجـــر
كـــأنـهـــا مـــقـــابر مـــعكوســـة الـصـــور
كنـت هنـا وكـــــان لـي بـيـت مـن الـشـــــعـــــر
وذكــــريـات نـفـــــحـت مـن زهـرة الـعـــــمـــــر
الحـب فـــــيـــــهـــــا والمنـى والظـل والشـــــجـــــر
والـيـــــــوم مـــــــالـي هـا هـنـا بـيـت ولا أثـر

يرتبط بهذه الملاحظات الأولية حول الشاعر وشعره، تجربة خاصة مع العدواني وشعره اقتربت فيها كثيرا منهما معا، منذ توجهي إلى الكويت في أواخر عام 1963 للعمل بإذاعتها، وبقائي فيها حتى ختام عام 1964. ومنذ ذلك التاريخ لم تنقطع صلتي بالكويت أو بأحمد العدواني حتى رحيله. وكنا نحن – شعراء الموجة الثانية في حركة الشعر الجديد – نرى في شعر العدواني الريادة الجسور للشعر الكويتي التي خرج من عباءتها أمثال محمد الفايز وخليفة الوقيان وعلي السبتي ويعقوب السبيعي. كان شعره قلق المرحلة – قوميا وفنيا – وبالتالي فقد أصبح الأقرب إلى وجداننا باعتباره النص الشعري المحقق لشرط التجاوز والتنوير. إن نص العدواني يتجاوز دائرة الذات المأساوية الرافضة المرفوضة التي مثلها شعر فهد العسكر بكل إمكانياته التصويرية والتخييلية الضخمة، وسبقه التاريخي، وينفتح على همٍّ وجودي أكبر، وقلق رافض متمرد لمواضعات البيئة والمجتمع، ووعي إنساني يستشرف وضع الإنسان في عصره وزمانه. وبينما كنا نجد في قصيدة السياب «أنشودة المطر» نموذج النص الشعري الجديد بكل جدته وتدفقه وعنفوانه ، فقد وجدنا – نحن المتابعين لحركة الإبداع الشعري في الكويت – في قصيدة «ياجيلنا» لأحمد العدواني شهادة جيل عربي كامل مشحون بالقلق والضياع والصراع والقدر، وإن بلغت فيها حدة الخطاب الشعري ذروتها. وارتفعت نبرة المباشرة التي تحمل الرؤية والكشف والاتهام والمواجهة:

يا جيلنا!!
جيلَ الضياعِ والصراعِ والقدرْ!!
يا جيلنا الذي كفر..

بكل أمجاد البشر!!

يا جيلنا الشريدْ!!

تأكلُ من أشلائه ضواري السباعْ

تشربُ من دمائه ظوامئُ البقاعْ

يا جيلنا المضللَ الملعونْ

يا جيلنا المعربدَ المجنونْ

جيل متاهات الضمير والفِكَرْ

جيل الضياع والصراع والقدر!!

يا جيلنا الذي يعيش في قلق!!

ويشعلُ النارَ بأعصابه

لكي يرى أجنة الظلام

..... تحترق!!

ويملأ الآفاق بالدخان

..... حتى يختنق!!

يا جيلنا..! جيل الضياع والصراع والقدر

يحطم الأوثان.. يفضح الدجل..

يقيم مأتما على عرس الأمل..

يحدث الإنسانَ..

... عن وصية الشيطان!!

يا جيلنا الذي تجرب الأقدار فيه

كيف تصمُدُ الجلودُ للهيب المضطرم

تجاربٌ من البشر.. على البشر..

تسجنه، تصلبه، تدفنه بمقبره!

تمنعه أن يسكب الدمع على أحلامه المبعثره

.. تسد فاه بالحجر!!

يا جيلنا الشهيد..

جيلَ الدماء والدموع والعرق

.... جيل القلق

يعبِّدُ الطريقْ

يحملُ فأسَهُ ويكسر الحجر..

ويحرثُ الأرضَ ويزرع الشجر

تنهال فوق رأسه الصخورُ والتراب!!

يدوس فوق الشوك والإبر!!

يا جيلنا جيل الخطر..

سماؤه صواعقٌ تفور

وأرضه زلازلُ تثور

وفي كيانه يعيش أنبياء

كُتبُهُم ثلاثةٌ..

الأرضُ والسماء والبشر!!

هل هو من قبيل المصادفة أن نشر هذه القصيدة – أبريل 1964 – قد سبق النكسة بوقت قصير، وكأنه كان استشرافا للكارثة ، ونبوءة شعرية بهزيمة جيل؟.

كما وجدنا – نحن المتابعين لحركة الإبداع الشعري الكويتي – في شعر العدواني ولعه بالتجارب الكبرى، والمواقف الكلية الشاملة لقضايا الوجود، مازجًا بين سؤال الفيلسوف وتجليات الصوفي، أمام معنى الحياة والموت والعدل والظلم والغنى والفقر والحرية والعبودية، مراوغًا بفنه لستر نزعته الثورية ووعيه الرافض وموقفه المتمرد. مؤْثرا – في ظاهر الأمر – عزلة خادعة ، وموهمًا بأن الناسك قد أوى إلى صومعته وانكفأ على اجترار ذاته.وهو ما نجح في الكشف عنه ورصد مساراته الشاعر والناقد الكويتي الدكتور خليفة الوقيان، متتبعا شعر العدواني:

إني أسير الصمت

....

أنا ناسك مستوحش

......

أنا ســـــائحٌ دنيـــــاه تحت مـــــداســـــه

مـــــا همّـــــه من ســـــادة الأمـــــصـــــار

....

أنا غريب العالمين

زرعت في الدنيا شكوكي

.....

لقد دارت بيَ الغربةُ

من منفى إلى منفى

....

ستظل غريب الأبدية

....

رحلت عنكم

ضقت بنفسي بينكم مرارا

ضقت بكم جوارا

ضقت بكم ديارا

....

صمتي طبيعة لي

....

أنا ومن أنا

سجين الأجل المحدد

ظهرت في دفاتر الأموات

قبل مولدي

ومن اليسير أن نضيف إلى ما رصده الدكتور خليفة الوقيان نماذج أخرى:

ســـــئـــــمت الـعـــــيش والدنـيـــــا

وعـــــــــــفـتُ الأهـل والـوطـنـا

وراق لي الردى كأساً

وجوف القبر لي سكنا

....

فليست الأرض لي دارًا ولو حفلت

بمن أحبّ ولا في أهلها أرَبي

حيّ الرحيل عن الدنيا، يكون به

تخلص الروح من حبس ومن نصب

....

ضل من يبكي على وطن

لم يُصب منه سوى الحرب

.....

ألا يذكرنا قول العدواني:

أنا سائح دنياه تحت مداسه

بقول المتنبي:

إني وإن لمت حاسدي فما

أنكر أني عقوبة لهمو

وكيف لا يُحسد أمرؤ علم

له على كل هامة قدم

لكن المعري يظل الأقرب إلى وجدان العدواني وعقله، تمثّلاً واستدعاء، والتقاء عند الفكرة العميقة، والتأمل الباطني، والنزوع الفلسفي، والسخرية اللاذعة، يقول العدواني:

أيامنا تموت

كالحشرات في خيوط العنكبوت

أيامنا تموت

تنحل في بالوعة الزمن

ويقول:

قال: نجيء بالمنكر

في زمن دولته

عمامة وعسكر

قال: وأنت؟ من تكون؟

قلت: أنا المرهون

في خزائن الأمس

قال: إذن إليك الكفنا

ومت متى شئت، فإني ها هنا

أحمل فأسي

أرشد كل ميت ضل طريقه

إلى الرمس

وكنا – نحن المتابعين للإبداع الشعري في الكويت – نرى في شعر العدواني بين مرارة المعاناة وانكفاء الذات المنكسرة حينا وانطلاق الإرادة الانسانية وجموح التمرد الإنساني والفني حينا آخر وجهين لحقيقته الكاملة، ويقينه الشاك، وتفاؤله المتشائم، وكلاسيكيته المتحررة.

كان يلفتنا – بصورة خاصة – نزوعه التجديدي في نصه الشعري التفصيلي، متكئا على تراث أمته الشعري الذي استوعبه وتمثله ، فلم يعد تجديده قفزة إلى الفراغ أو انقطاعا عن السياق، وإنما هو التجدد بالاختلاف والتجاوز من غير بتر، والاستبصار الذكي بمواقع الخطى في الشعر والحياة، يقول في قصيدته «اعتراف»:

حدقتُ في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي!!

بل لاح لي حَشدٌ من الظلال...

جميلةُ الشكل

لكنها – وا أسفا!! ليست لي!!

☆☆☆☆

حدقت في مرآة نفسي!

فلم أجد نفسي

بلى...

وجدت هيكلا

تمردت كنوزهُ على البلى..!!

وا أسفا!! كنوزه تمردت على

البلى!!

فصار للقبر وللتابوت والصنم

في ظل وجداني حرم

✡✡✡✡✡

حدقت في مرآة نفسي

فدار رأسي!!

✡✡✡✡✡

يا أنتمُ!! يا أهلي

لكم مرايا في نفوسكم

فحدقوا فيها!!

لكن بصدق لا يهاب السيف أو

يخشى القلم

وخبروني.. ما الذي تقوله

المرايا؟

عن عالم الخفايا..؟؟؟

✡✡✡✡✡

يا أنتمُ يا أهلي

عودوا إلى أنفسكم

وحدِّقوا فيها..

لعل من بين ظلالها.. ظلي

فأنتم يا أهلي

وا أسفا.. مثلي!!

في شعر العدواني، يمتلئ فضاء القصيدة بشواغل الاغتراب والرحيل والحرية. الاغتراب الذي انتجه الفضاء مع الواقع الذي يمنح صاحبه مسافة في الزمان والمكان، ويعلن عن رغبة في الكشف وفتح الأبواب أمام كل موجة جديدة والسبح في العوالم، والحرية التي يجسدها تحطيم الأسوار ورفض حياة العبودية والتمرد على الحدود والسدود وشرائع الظلام - إن فضاء قصيدته يزدحم بالرغبة العارمة في ممارسة الحياة ، في مغامرات ما لها نهاية، يحس فيها نشوة الخطر وتريش له فيها أجنحة عاصفة، تضرب في الأجواء كالقدر وتجعل للحياة عنده ألف غاية وغاية:

رحلت عنكم

لكي أمارسَ الحياةَ

في مغامراتٍ مالها نهاية..!!

أحس فيها نشوةَ الخطر

تريشُ لي أجنحة عاصفة

تضرب في الأجواء.. كالقدر

تنشرُ لي بكل دربٍ راية

تُظِلني فيها مواكبُ الظفر

تُشعِلُ نفسي ثورةً هادرةً

كأنها قاعُ سَقَرْ!!

تجعلُ للحياة عندي ألفَ غايةٍ وغاية

ما خَطَرت على بشرْ!!

رحلتُ عنكمو .... لكي تكون كلُّ لحظة من

عُمُري..ولادةً جديدة

أجل.. يا سادتي أجل..!!

رحلت عنكم.. ولم أزل ....

أرحل

من أتون قصيدته «من أغاني الرحيل» يتخلق عنوان ديوانه «أجنحة العاصفة» وكما تجرف العاصفة في هبوبها كل شيء فإنها تحمل في ثناياها بذور الحياة والنماء الجديدة التي تنثرها من مكان إلى مكان، والمشهد الشعري عند العدواني له فعل العاصفة ، اقتلاعًا وبذرًا، تقليبًا للتربة وتعرية للركام وتخليقا للزهور والثمار. وهو أيضا فعل الشعر الحقيقي بالاختلاف والتجاوز والسعي نحو الأجمل. الشاعر الحقيقي لايعرف السكون، ولا يستنيم للمألوف والمعتاد، ولا يرضى بما دون المطلق. هذه الحتمية الشعرية تشغل دائما مسافة ما بين الممكن، والمستحيل، والواقع والمثال وتشعل دائما جذوة الحرية الكامنة ، حرية الإنسان والمبدع، وقصيدة العدواني تجسيد حي وحضور طاغ لإبداع الحرية، إبداع الشجاعة والجرأة والمغامرة ، وتأكيد لحسه الإنساني المفعم ووعيه العميق الشامل.

العدواني بهذا المعنى – كما نعرفه نحن قُراءه وعارفي قدره – عاصفة على الشعر الكويتي المعاصر. كنست وأزاحت، وغيرت وأنبتت، وأفسحت الطريق لموجات شعرية متتابعة، تنداح وتتسع بقدر الرجّة التي أحدثتها قصيدة العدواني والتي تعدت دوائرها حدود الواقع الكويتي والخليجي ، نفاذا إلى ساحة الشعر العربي المعاصر وتلاحما مع غيرها من الدوائر المغايرة والمتماثلة.

ولطالما أصغيت إلى الشاعر الراحل محمود حسن اسماعيل الذي أتيح له مجاورة العدواني والمعرفة الوثيقة به ابان سنوات اقامته في الكويت – خبيرا في إدارة بحوث المناهج في وزارة التربية – في النصف الثاني من السبعينيات وهو يستصفي من بين الشعراء المجايلين له على مستوى الوطن العربي شعر العدواني باعتباره الصيغة الشعرية التي تحقق – من وجهة نظره – فعل الأصالة المعاصرة والإجابة الحية على دعوى المزاحمين في سوق الشعر من المتمسكين بالنهج العمودي أو الهاتفين لقصيدة الشعر الحر أو التفعيلة.

وأدركت أن محمود حسن إسماعيل مسكون بالهاجس نفسه الذي شغل العدواني كثيرا خاصة طوال الستينيات وما بعدها، بعد ان بدا المشهد الشعري وقد تسيّدته

قصيدة الشعر الجديد. ولكن جذوة الإبداع وروح التجديد عند الشاعرين – محمود حسن إسماعيل وأحمد العدواني – سرعان ما ألقت بهما في الخضم، ولم تكن قصائدهما المحققة لهذا النموذج الجديد مجرد شكل أو صيغة ، بقدر ما كانت روحا شعرية عارمة ، تتلبس نَفَسًا جديدًا وتبحث عن فضاء شعري جديد.

وبينما كان محمود حسن إسماعيل يهتف في قصيدته «الوهج والديدان» – وهي من قصائد ديوانه «صلاة ورفض»:

تفعيلتان..
ثلاث تفعيلات
وسبع تفعيلات
وأحرف تعانق الألحان بالأحضان والراحات
تدفق النور على حفائر الأموات
شلال موسيقى
بلا قواعد مرسومة الرنات
معصومة الايقاع دون حاسب
مزيف الميقات
يعدها من قبل أن تجيء
بالأسباب والأوتاد والشطرات
تشق باب الروح،
لا تستأذن الإصغاء والإنصات

ثم يقول في ختامها:

جلَّ عزيف الناي أن يقوده انسان
وجل روح الفن عن تناسخ الأبدان
فالشعر شيء فوق ما يصطرع الجيلان
روح ترج الروح كالإعصار في البستان

بزفها وحرفها ونورها الموسق النشوان

وخمرها المعصورة الرحيق من تهادل الأزمان

وصولا إلى الكشف الكامل عن حقيقة موقفه الشعري ورؤيته لهاجس التجديد وجدة الابداع:

لكل جيل كأسه، لا تفرضوا الدنان

ملّ الندامى حولكم عبادة الأكفان

فحددوا أرواحكم لا تظلموا الميزان

فالشعر لحن من يد الرحمان

سبحانه، سبحان

ملهى النسور عن خُطا الديدان

بينما كان محمود حسن إسماعيل مهموما بهذا القدر – في عام 1970 وهو عام كتابته قصيدته هذه – مؤكدا أن التجديد الحقيقي تجديد أرواح لا أوزان، كان أحمد العدواني أكثر جسارة وجرأة في التعامل مع معطيات الواقع الشعري الجديد وقذفا بكل طاقته الشعرية في خضم التحول الشعري، وجاءت قصائده «اعترافات عبد»، و«مدينة الأموات» و«خطاب إلى سيدنا نوح» و«الناسك وشكوى الشيطان» و«من أغاني الرحيل» وغيرها، بمثابة التجليات الكاشفة عن تحولاته الشعرية، وحريته في الحركة بين الصيغتين. لقد انشغل بالفعل الشعري نفسه، ولم يتوقف أمام مناقشة الموقف أو الظاهرة، وخاصة غمار التحول الشعري باعتباره سياقا طبيعيا لحركة الحياة والإبداع . لقد كان العدواني مشغولا – كشأنه دائما – بالانتظار:

تمور في كياني شهوَتانْ..

حماسةٌ لدوحة فينانةِ الشَجَرْ

ساحرةِ الثمر

وَفَزَعٌ مروّعٌ يرعدُ كالبركانْ

يعصفُ بالحياة والبشرْ..

.. وهكذا أجلس فوق فُلكٍ مضطرب الأهواءْ

أنتظرُ السماءْ
لعلّها تكشف عن نفسي غمةً عمياء
فيشرق الطريقُ بالضياء
فهل تحققُ السماءُ لي الرجاء
وهل يطولُ بي.. انتظاري..؟؟
أم أقطعُ العمرَ سجينَ داري؟؟؟

هذا «الشاعر العاصفة» هو الذي فتح الطريق أمام الأصوات الشعرية التي تمتلئ بها خريطة الشعر الكويتي الآن ، وهو الذي جسد أمامهم وفي وعيهم صورة الشاعر في كل تجلياتها وحالاتها الإبداعية: صورة الثائر والمتمرد والزاهد والمتصوف والبشير والنذير، صورة صاحب الرسالة وحامل المشعل ورمز التنوير ، صورة من يحاول – بالكلمة وبالفعل الإبداعي وبالوعي الإنساني – تحطيم الأغلال والقيود وهدم الحواجز والأسوار من منطلق أن الفعل الشعري تجسيد للحرية وشجاعة الإبداع.

****

التعقيبات والمناقشات

ابيض

رئيسة الجلسة الدكتورة دلال الزبن:

شكرا للأستاذ الشاعر فاروق شوشة ولا أعتقد أن هناك مجالاً لطرح مزيد من التساؤلات، ولكن هناك بعض الشهادات من اساتذة افاضل أرادوا الإدلاء بها فالشهادة الاولى للأستاذ الكبير د. احمد ابو زيد، حيث طلب ان يشارك بشهادته، والأخرى للأستاذ فارس الحامد أيضا طلب الإدلاء بشهادة أخرى، فليتفضل د. احمد.

الدكتور أحمد أبو زيد:

شكرا للسيدة، رئيسة الجلسة، وأرجو أن أعود بكم الى ثلاثين سنة مضت في عام ١٩٦٦ حينما ذهبت مع الرعيل الأول من الأساتذة العرب لإنشاء جامعة الكويت وكنا نلتقي من حين لحين عند الأستاذ المرحوم أبو هاني، وكانت أحاديثنا تدور حول الشعراء والأدباء والفنانين في الكويت، وكان يتردد اسم احمد مشاري العدواني وشاعريته وأدبه الجم ورقته وتواضعه، والغريب أنني لم أحاول أن أتصل بأحمد مشاري العدواني على الاطلاق، ربما لأنني بشخصيتي أنطوي على نفسي في كثير من الأحيان، ولكن في بداية عام ١٩٦٩ جاءني أحد تلاميذي ممن يعملون في وزارة الاعلام وقال لي ان احمد مشاري العدواني يهديك تحياته، ويتمنى لقاءك ويطلب اليك أن تحدد أنت الزمان والمكان، وكان ذلك بالنسبة لي مفتاح شخصية العدواني الرقيق المتواضع الذي يطلب اليّ أنا أن أحدد الزمان والمكان وحددت المكان أن يكون في مكتب العدواني، وحددت الزمان في يوم لا تكون لدي فيه محاضرات.. في اليوم الموعود نظرت فإذا بي أجد سيارة العدواني في انتظاري وهذه لفتة أخرى لم أكن أتوقعها، وظلت هذه عادة أحمد مشاري العدواني حيثما زرته حتى بعد أن عملنا معاً، وحينما كنت أزوره في بيته، فكان يرسل لي سيارته ولا يجشمني أنا مشقة القيادة.. تلك اللفتة الجميلة لا تصدر إلا من إنسان رقيق إلى أبعد حدود الرقة.

في لقائنا الأول درسنا كل الأوضاع أو معظم الأوضاع في العالم العربي وبخاصة الأوضاع الثقافية، وأحسست أننا نحلم سوياً لأنه كان يسألني ماذا نريد؟

وكيف نرتقي بالثقافة العربية؟ وكيف نرتقي بالإنسان العربي؟ واقترحت بعض الاقتراحات، وكان من هذه المقترحات أن ينشئ مجلة تناقش خاصة المثقفين وفي الوقت ذاته تخاطب أيضاً المثقف الذي يريد أن يرتبط بالعالم الخارجي دون ان ينسى التراث العربي الأصيل، وخرجت من اللقاء على أساس أنها مجرد أحلام بين اثنين التقيا معاً والتقت افكارهما معاً، ولكن بعد أيام قليلة اتصل بي هو نفسه في منزلي، وطلب اليّ اللقاء والتقيت معه، فإذا به يبشرني بأن ما دار حوله الحديث سوف يتحقق وطلب إلي أن أضع خطة للمجلة التي صارت (عالم الفكر) ووضعت الخطة، وذهبت اليه لكي نناقشها، فإذا به يأخذني من يدي ويصعد بي إلى الوزير المثقف الشيخ جابر العلي الذي كان في ذلك الحين وزيراً للإعلام، وعرضت عليه الفكرة وكيف أننا نحاول أن نرتقي بالفكر الى أعلى مستوياته، وإذا بالشيخ جابر العلي يسألني ومن يقرأ المجلة هذه يا دكتور قلت له: اعتقد أن العالم العربي بخير وحتى إذا لم نجد من يشتريها، فلتكن هذه مجلة تُستهدى فتُهدى، ويبدو أن هذه الكلمة أعجبت الشيخ جابر العلي فسأل العدواني: كم تريد؟ فقال خمسة آلاف دينار فقط، فقال له: صار... وصارت المجلة.

الأعداد التي صدرت تحت رئاسة تحرير العدواني، بل والأعداد التي صدرت طيلة السنوات السبع عشرة التي ظللت فيها مستشاراً للتحرير كانت تناقَش تفصيلياً معه وكان في كثير من الأحيان يقترح الموضوعات، الموضوعات هي نفسها تشير إلى نوعية عقلية العدواني، كيف يفكر.. كيف ينظر إلى العالم.. كيف ينظر إلى الثقافة، واسمحوا لي فقط أن اذكر عناوين الأعداد الثمانية الأولى التي كونت السنتين الأوليين من حياة المجلة.

العدد الأول كان عن (عصر الأزمات) هذا يعطينا الأبعاد التي كانت تقود وتوجه ذهن العدواني أعقبها (عالمنا المتغير)، (الإنسان والكون)، (حقوق الإنسان) (الفكر واللغة)، (الفلسفة والعلم)، (مشكلات الحضارة)، (الانسان والآلة). تحت هذه العناوين الثمانية التي ألفت المجلدين الأولين للسنتين الأوليين كان فيها موضوعات مثل (أزمة

العلوم الإنسانية)، (الإيمان في عصر العلم)، (مشكلات التعصب والتحامل)، (التنظيم السياسي في المجتمع) (التكنولوجيا)، (أمراض الفكر في القرن العشرين) وهكذا.. كلها موضوعات تخاطب الانسان، إنسان القرن العشرين الذي يريد ان يرتبط بالعالم وتنقل العالم إليه.

كانت الفكرة أن نستكتب نحن الكتاب الذين نتوسم فيهم الجدية والسمو في التفكير، دون أن نغمط الكتّاب الآخرين الذين يتبرعون ويتطوعون بمقالاتهم، وكان يرسلني لكي أجوب العالم العربي لكي أتعرف على الكتّاب وأجلس معهم وأناقش المحور الذي تدور حوله المجلة، وبذلك أعتقد أن مجلة (عالم الفكر) كانت بداية لظهور مجلات أخرى في العالم العربي لا أقول تحذو حذوها، وإنما أقول حاولت أن تضع قواعد وأسس الثقافة العالمية العالية، بل إن مشروع العدواني الذي أشار إليه في حديثه (فاروق شوشة)، كان يلم بأشياء كثيرة ويحاول أن ينفذ هذا المشروع في سلاسل مختلفة من الكتابات ومن الأعمال والإصدارات.

منذ السنوات الأولى وقبل أن ينتقل إلى المجلس الوطني للثقافة كانت تراوده فكرة مجلة (الثقافة العالمية) كانت تراوده فكرة (عالم المعرفة) بل وكانت تراوده أيضاً فكرة إصدار مجلة باسم (عالم الغد) تنظر إلى المستقبل، وتناقش الموضوعات المستقبلية، ووضعنا بالفعل خطة هذه المجلة ووضعنا أيضا عناوين الأعداد الأولى، واتصلنا أيضاً بعدد من الكتّاب في العالم العربي نستكتبهم حول هذه الموضوعات ثم تغيرت الأحوال ووقفت المجلة.

إنما هذه المجلة التي ترتبط ولا تزال ترتبط باسم العدواني سوف تظل – كما أرجو – تحمل نبراس العلم وتحمل الثقافة العالمية إلى الإنسان العربي، ولكن وراء هذا كله ذكرى العدواني، هنيئاً لنا.. هنيئا لي أولا بأن عرفت العدواني وعملت معه، وهنيئا لنا جميعا الذين عرفوا العدواني واتصلوا به، ولكن فوق هذا كله وقبل هذا كله هنيئا للعدواني في حياته الحالية بالتفاف هذه القلوب كلها، وهذه المحبة حوله في الندوة التي تحمل اسمه، وشكرا لكم.

الدكتورة دلال الزبن: الأستاذ فارس الحامد ، تفضل.

الأستاذ فارس الحامد:

ليس عندي سوى ملاحظة حول السيرة الذاتية للمرحوم أ . أحمد العدواني قيل في السيرة الذاتية أنه درس في المباركية في الكويت، إنما أنا أتذكر أني كنت زميلاً له في المدرسة الأحمدية في الكويت بالثلاثينات، وزرته في مكتبه في المجلس الوطني للثقافة والفنون، وذكرته، تذكرني فعلاً وبالتالي فقد درس في المدرسة الأحمدية بالكويت هذا ما أردت أن أقوله، وشكرا.

الدكتورة دلال الزبن:

شكراً.. تفضل د. أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك:

إذا سمحتم أولا هناك في رأيي مصطلح ملتبس وهو الشهادة، والشهادة كما تعلمون مقرونة بالموت وبالتأبين، والشهادة أحياناً تتداخل مع الصورة على مستوى الخطاب المرئي، والصورة تحيل الى الجمود وإلى الموت، وفي الشهادة هناك مستويان اثنان، هناك شهادة نتحدث فيها عن حياة المشهود له وعن مواقفه وعن علاقاته الإنسانية وعن تجربته في الحياة، وأعتقد شخصياً أن هذه الشهادة ليست شهادة أدبية ولا تدخل في صميم الأدب، لماذا؟ لأن العلاقات الإنسانية دائماً ملتبسة ولا يمكن أن نتحدث بالمطلق عن فضائل مطلقة، ولا أن نتحدث بالمطلق عن رذائل مطلقة، هذه نقطة أولى. النقطة الثانية ما أثار انتباهي في البرنامج هو (شهادة لناقد) و (شهادة لشاعر) وأعتقد أن هناك نوعاً من القصد، كان ممكن أن تأتي اللجنة المنظمة بناقدين أو شاعرين ولكن قالت شهادة لناقد وشهادة لشاعر، ومتضمَّن الخطاب أن شهادة الناقد قد تكون نقدية بطبيعة الحال ليست بحثاً ولا نقداً بإحالات وبمراجع وبتوثيق وهذا هو مضمون الشهادة.

وشـهادة الشـاعـر المفروض أن تكون شـعـرية أو قـريبـة مـن الشـعـر، كنت انتظر من الشاعر فـاروق شوشة أن يدلي بشـهادة شعرية أو قريبة من الشـعر، نظرا لأن خطاب الشاعر للشاعر له الزاماته وله خصوصياته، كما كنت انتظر من د. جابر عصـفور، وهو غني عن التعريف، أن تكون شـهادته النقدية في لعبة الشاعر، في تقنيـة الشاعر، وإن كان قد صـرح بأنه سيحاور رؤيا الشاعر وإن كنت - وألح على هذا - حتى لا يصبح خطابنا النقدي هو خطاب عن مواقف وعن آراء وعن تصورات للعالم وللحياة ولذا لا أخفيكم إن كان د. جابر عصفور والناقد جابر عصـفور قد كسَّر مرة اخرى افق انتظاري، وشكرا.

الدكتورة دلال الزبن:

الشاهد الأخير الأستاذ محمود فهمي حجازي، أعتقد نختم فيه جلستنا ونترك دقيقة لكل من السادة الضيوف، للتعقيب وشكرا.

الأستاذ محمود فهمي حجازي:

هناك تعقيب قصير على جهود الراحل احمد مشاري العدواني، وهو عمله المتميز في التخطيط الثقافي وفي التنفيذ على العمل الثقافي في الكويت على الأقل في الفترة بين عام ٧٠و٧٤ عندما كنت اعمل معه في بعض الأحوال.

فكرة (عالم الفكر) التي أفاض فيها الأستاذ الدكتور احمد ابو زيد، كان لها دور كبير في هذه الفترة في قيام دورية متخصصة تؤصل العلوم الانسانية وتعنى بقضايا الواقع وآفاق المستقبل. نمط جديد في اصدار دوريات متميزة مهد لما بعد ذلك.

دور العدواني كان واضحا في دعم العمل الجاد في تحقيق التراث العربي عندما كان في وزارة الاعلام. دعمه وتخطيطه كان متميزاً (للمسرح العالمي) هذه السلسلة التي تجاوزت المسرح الانجليزي الى المسرح الفرنسي والالماني والاسباني الى باقي انواع المسرح في بيئاته المختلفة، لقاءات العدواني مع المثقفين في الكويت من رجال الجامعة والاعلام، أدت شيئاً فشيئاً الى تكوين فكرة واضحة بقيام (المجلس الوطني

للثـقـافـة) هـذا المجلس الذي تم التـفكيـر فـيـه وأصـدر هذه المجـمـوعـة من السـلاسل والمطبـوعـات الـتي أصلت لمجـمـوعـة من الـقـيم الأسـاسـيـة في حـيـاتنا، وهنا نجـد عند العدواني فكراً متوازناً يحترم التراث ويحترم الانطلاق إلى الآفاق المعاصرة، ويحاول أن تكون الكويت مصدرا للثقافة العربية، تُقرأ مطبوعات الكويت في كل مكان. هذا هو دور العدواني الذي ينبغي ان نؤرخ له الى جانب الابداع الشعري، فهذا دور كبير نرجو أن تتاح وثائقه وأن تُطبع وأن يكتب عن هذا الدور لأنه دور عربي متميز يؤصل القيم الثقافية، شكرا لكم.

الدكتورة دلال الزبن:

شكرا لكم أيها السادة الحضور، وشكرا لمنظم الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريّع على جهده الواضح وعلى سماحته لنا بإعطائنا الوقت الذي تجاوز الوقت المحدد لنا وقبل النهاية لابد من الاشارة الى برنامج صباح الغد، بإذن الله.

المحور الثاني للجلسة الصباحية الثالثة (رؤية النقد والتغيير والتجريب في شعر منطقة الخليج والجزيرة العربية) رئيس الجلسة الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم.

البحث الأول: دراسة في شعر خالد الفرج وعبدالله الخليلي ومحمد محمود الزبيري وعبدالرحمن المعاودة، الباحث د. محمد حسن عبدالله ، البحث الثاني: دراسة في شعر ابراهيم العريض ومحمد حسن عواد. الباحث د. عبدالله المعيقل.

شكرا وتصبحون على خير.

****

الجلسة الثالثة

رئيس الجلسة الدكتور إبرهيم عبدالله غلوم:

بسم الله الرحمن الرحيم،

أيها الإخوة والأخوات، أحييكم أجمل تحية في اليوم الثاني من الندوة الفكرية المصاحبة لدورة (أحمد مشاري العدواني) وفي هذه الجلسة سيكون أمامنا أن نناقش تجربة ستة من شعراء الخليج والجزيرة العربية. سيقوم الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله ومن خلال ورقته التي – كما اعتقد – انكم قرأتموها في كتاب الأبحاث بمعالجة تجربة أربعة من الشعراء وهم محمد الزبيري وعبدالله بن علي الخليلي، وعبدالرحمن المعاودة، وخالد الفرج.

أما الأخ الدكتور عبدالله المعيقل فسيعالج شاعرين من شعراء الخليج والجزيرة العربية، وهما الشاعر الكبير ابراهيم العريِّض، والشاعر الكبير محمد حسن عواد.

هذه التجارب الشعرية وفي سياق دراسة كل من الناقدين الباحثين تملك الكثير من القسمات المشتركة، وهذه ربما ليست مصادفة ولكن جاء ذلك ضمن المعالجة التي تكفلت بها ورقة الندوة الأساسية. نحن إذن ومع هذه التجارب الست نعود إلى ما قبل أحمد مشاري العدواني، أو ربما نعايش المرحلة الأولى من مراحل تجربة أحمد مشاري العدواني، فقد عاصر أو عايش العدواني هذه الأسماء وربما التقى مع بعضها وكانت له علاقة قوية مع شاعر كإبراهيم العريض في ما اعتقد، وهو ايضا على وعي كبير بتجربة هؤلاء الشعراء سواء على الصعيد الشعري أو على الصعيد الفكري والاصلاحي، ولذلك فنحن حين نقف مع هذه التجارب الست فلا نغترب كثيرا عن التجربة التي كنا نناقشها بالأمس.

الدكتور محمد حسن تناول اربعة شعراء وكتب بحثاً مطولاً في هذا السياق وما عرض في كتاب الابحاث ليس إلا النصف إن لم يكن أقل من الجهد الذي قدمه لهذه الندوة. لن أستبق وأعرض شيئا من هذه الورقة، سأعطيه الفرصة الكاملة والموازية لفرص زملائه بالأمس لكي يعرض لهذه الورقة، فليتفضل د. محمد.

البحث الخامس

دراســـة فـــي شعـــــر
خالد الفرج، وعبدالله الخليلي،
ومحمد محمود الزبيري، وعبدالرحمن المعاودة*

د. محمد حسن عبدالله

مقدمات

(1)

حين تجمع دراسة أدبية بين أربعة من الشعراء، فالأقرب إلى صحة الحدس أن يتجه الذهن إلى اكتشاف المساحات المشتركة، ومحاور التلاقي في الرؤية أو فن الصياغة، وليس يبعد أن يلمح الفكر تقارب الزمان، وطبيعة المكان بين هؤلاء الشعراء، فلا يلبث أن يجد نفسه يعنى بأثر المكان (الجغرافي/الاجتماعي) في أشعارهم، وموقعهم في سياق تاريخ الشعر العربي الحديث وتطوره. على أن العقل البشري مفطور على أنه حين يفكر في أوجه الاشتراك أوالتشابه والتلاقي، فإنه – في ذات اللحظة – يحصي – دون تعمد أو دون وعي – أوجه الانفراد، أو التمايز. وفي كل هذه المسالك فإن مسعاه واحد وغايته ثابتة: هي محاولة اكتشاف شاعرية هؤلاء الشعراء، بما يجعلنا أكثر وعيا بفنهم، ومعرفة بمكانتهم في تاريخنا الأدبي. أما إذا كانت الكتابة عنهم تحمل شعار الندوة :«الشعر والتنوير» فإن هذا الإجمال لوصف أهداف نشاطهم الشعري لا يغيّر شيئا مما سبقت الإشارة إليه، شريطة أن نتوسّع في معنى «التنوير» بما يدل عليه اللفظ، فلا نقتصر على ماحمل هذا الشعر من أفكار، وما دعا إليه من مبادىء، لأن «التنوير» يعني الوضوح، ويعني الكشف عن الجدد، ويعني التجويد والإتقان، ويعني سلامة التصوّر، وهذا مما لا يتوقف فيه عند الأفكار أو المبادىء أو

* اختار الناقد عنواناً آخر لبحثه هو: «من نسيج الخليج: دراسة فنية في أربعة من شعرائه».

الأهداف، إذ يشمل كل نشاط إنساني فكري أو سلوكي أو عملي، فإذا ربط «التنوير» إلى «الشعر» بالواو العاطفة استدعى هذا الربط أن نتوقف عند كافة خصائص النشاط الشعري ومكونات القصيدة، لكل واحد من هؤلاء الشعراء.

(2)

أما هؤلاء الأربعة الشعراء فهم:

1- خالد الفرج (خالد بن محمد الفرج): ولد عام 1898

2 – محمد محمود الزبيري: ولد عام 1910

3 – عبد الرحمن بن قاسم المعاودة: ولد عام 1911

4 – عبدالله بن علي الخليلي: ولد عام 1922 [1]

إن الوشائج التي تربط بين أربعتهم يقوم فيها الزمان والمكان وطبيعة النظام الاجتماعي والثقافة السائدة بأهم ما يغري بالاهتمام بها، فقد ولدوا في أوائل القرن العشرين (مع استثناء محدود) وشهد الثلث الثاني من هذا القرن العشرين أوج نشاطهم الشعري، وهم جميعا ينتسبون إلى الجزيرة العربية، ويعيشون – تلك الفترة على الأقل – في مجتمعات ذات طبيعة قبلية وثقافة سلفية تقليدية، وكان لهذين الأمرين أثر واضح في توجيه شعرهم انصياعا أو تمردا، وبصرف النظر – مؤقتا – عن أوجه الاتفاق والافتراق ودوافع كل منهم، وهذا هو محور اهتمامنا، فإن هؤلاء الشعراء الأربعة لهم مكانة فائقة بين أدباء أقطارهم، وعلى المستوى الخليجي عامة، وقد أدى هذا التقدير الخاص – أحيانا – إلى مبالغة تصل حد الجموح في اصدار الأحكام، وإسباغ الأدوار[2]. ونستطيع أن نجد مؤشرا لهذه النزعة في اطلاق الألقاب؛ فخالد الفرج شاعر الخليج، والزبيري شاعر الوطنية، وشاعر الثورة، والمعاودة شاعر الشباب، وشاعر البحرين، والخليلي أمير البيان بقطر عمان، ولا نستطيع أن نلوم الذين أطلقوا هذه الألقاب، فإنهم مسبوقون بأمير الشعراء وشاعر النيل، وشاعر القطرين، بل إن أحمد رامي ظل يلقب بشاعر الشباب إلى أن رحل وقد تجاوز السبعين، ومثله الأخطل الصغير الذي لم يكتف بهذا وإنما دعي باسم ديوانه الأول: شاعر الهوى والشباب،

فلعلها طبيعة فترة من الزمن، ولعل لها بعض الفائدة؛ أنها تنبهنا إلى مكانة الشاعر في مرحلته، بصرف النظر عن دقة التصوّر، أو اختلاف الحكم في زمن آخر.

(3)

إن إبداع هؤلاء الشعراء هو المصدر الأول لهذه الدراسة بالضرورة، وهذا المبدأ المنهجي يتطلب استحضار «كل» ما كتبوا، ولكن هذا الحصر الشامل لم يتيسر في كل الأحوال، فخالد سعود الزيد الذي نشر ديوان خالد الفرج بجزأيه (الكويت 1989) يشير إلى ملحمة «أحسن القصص» التي صدرت قبل خمسين عاما من التاريخ المذكور آنفا، وأعادت دولة قطر طباعتها، ويذكر أيضا أنه استثنى من النشر هزليات الفرج ومداعباته وإخوانياته (انظر ص18) زاعما أن الفرج كان يرفض نشرها لو أنه كان حيا!! ولم تأذن لنا الظروف أن نقرأ هذه الملحمة، فضلا عن المداعبات والهزليات التي لا نشك في أنها تضيف إلى فن الشعر عند خالد الفرج، لأننا نعتقد، وكما سنرى، أن موهبته الحقيقية ماثلة في هذه المداعبات والهزليات التي قلّل الزيد من شأنها، مهملاً قيمتها التصويرية، بصرف النظر عن مجافاتها لبعض الاعتبارات.

ولا يختلف الأمر بالنسبة للزبيري، بل لعله أشد اضطرابا، فباستثناء كتاباته أو كتيّباته السياسية التي لا تدخل مباشرة في نطاق ما نهتم به، نعرف أنه صدر له: «مأساة واق الواق» 1960، وديوان «صلاة في الجحيم»1961، وديوان «ثورة الشعر» 1963، وهنا نذكر أمرين: أننا لم نتمكن من الاطلاع على ديوان «صلاة في الجحيم» مع بذل المحاولات، فلم يصلنا منه إلاّ ما حملته صفحات مراجع وسيطة عن الشاعر، وهي غالبا قطع صغيرة، وليست قصائد. الأمر الثاني، وهو لا يقل أهمية عن افتقاد ديوان كامل، أن الشاعر الزبيري كان يتدخل بإعادة صياغة قصائده، أو بعض قصائده، بالحذف والإضافة والتعديل، لتناسب ظروفا متغيرة، كما فقدت ذاكرته أبياتا من قصائد لم يسجلها في حينها. لقد أشار إلى بعض هذا، وأشار باحثون آخرون في شعره إلى بعض آخر[3]. أما المعاودة فقد أغفل عامدا – في ما كتب عن فنه بمعجم البابطين – ديوانين صدرا له بعد ارتحاله عن البحرين إلى قطر، وهما: «دوحة البلابل»

و «القطريات»، ولعله – أخريات حياته – لم يعد راضيا عن لقب «شاعر القصر» الذي اكتسبه في قطر، بعد لقب «شاعر الشعب» الذي نشأ عليه في البحرين[4]. ومهما تكن دوافع الشاعر في «تجهيل» هذين الديوانين، فإن لهما دلالات متوقعة، فعلى افتراض أن مديح حكام قطر هو الغرض السائد، فإن ديوانيه الأخيرين يضمان مدائح في حكام البحرين، والمقابلة في هذا المجال يمكن أن تعطي مؤشرا دقيقا على مقدرة الشاعر على التصرف في المعاني، مع وحدة الأرومة، وتقارب الديار، واختلاف الجفوة والتقريب، ولكننا لم تتح لنا قراءة «دوحة البلابل» و «القطريات»، وفضلا عن هذا فإن المعاودة كتب عددا من «التمثيليات» التي دأب على اعدادها ليقوم تلاميذ مدرسته بتأديتها، وهي تمثيليات شعرية، وربما لو شئنا الدقة لقلنا إنها «نظمية» في مستوى تلاميذ المرحلة الثانوية – في أحسن الأحوال – وجمهور بسيط الثقافة ليس له بالفن المسرحي عهد، ولكن السبق الزمني – مهما كان المستوى الفني متواضعا – لا يفقد أهميته بالتقادم، أو تجاوز المستوى؛ لأنه لولا أن السابق نبّه ومهّد، ما استطاع اللاحق أن يدرك ويجيد، وهذه طبيعة التجربة الإنسانية[5]. وبهذا الجهد المبكر يأخذ الشاعر المعاودة مكانه رائدا من رواد المسرح البحريني، وهو المسرح السابق في الخليج[6]، وليس من شك في أن قراءة هذه المسرحيات المفقودة – مهما تكن قدرة التشكيل الفني – كان باستطاعتها أن تضيف إلى تصورنا لفن المعاودة في صنع القصيدة، وقد اتخذ ابراهيم عبدالله غلوم الاتجاه العكسي إذ تلمس عناصر درامية في بعض قصائد المناسبات الدينية والقومية.

ويشير «معجم البابطين» إلى أربعة كتب تشمل نتاج عبدالله الخليلي الشعري: من نافذة الحياة (1973) وحي العبقرية (1978) على ركاب الجمهور (1988) بين الحقيقة والخيال (1991) وقد وصف هذا الكتاب الأخير بأنه «مجموعة قصصية شعرية» وهذا الوصف يصدق أيضا على كتاب آخر سابق عليه، وهو : «على ركاب الجمهور» أما «وحي العبقرية» فهو الذي يجمع القصائد الغنائية، وهو ديوان ضخم (530 صفحة) متعدد الأغراض، أو المجالات، كما آثر الشاعر أن يصف أقسام ديوانه. على أننا لم نطلع على كتابه الأول، كما لم نقرأ قصيدته التي أشار إليها المعجم وهي بعنوان :«بين

الفقه والأدب» وهي أسئلة وأجوبة في الفقه نظمها شعرا، ومع أهمية الاحاطة بكافة ما أبدع الشاعر بقصد امتلاك تصور شامل لجهده، فأغلب الظن أننا لن نفقد الكثير بغياب هذه المنظومة، لأن لها أشباها كثيرة في ديوانه.

وهكذا ننتهي إلى سهولة حصر ما كتب الشعراء الأربعة وما نشروا، وصعوبة الإمساك به في صيغته الأولى، وصيغه المعدلة، بل ربما يصعب الحصول على «أي صيغة» كما سبقت الاشارة، ولا نستطيع أن نلقي كل الذنب على ما بين الأقطار العربية من حواجز التسويق والرقابة، أو سيطرة روح «الاقليمية» الزاحفة التي تجعل كلا بما لديهم فرحين، لأننا نلمح «التخلّف الحضاري» وراء كل قصور، أو تقصير.

(4)

حين انتصف القرن العشرون كان الشعراء الأربعة: الفرج والزبيري والمعاودة والخليلي في أوج قدراتهم الإبداعية إذ كان أكبرهم عمرا بلغ الخمسين، وكان أصغرهم تجاوز الخامسة والعشرين، وهي المساحة الزمنية الأكثر خصوبة في حياة الشاعر عادة. وهنا نرى من الضروري استحضار طبيعة هذه الفترة ذاتها - منتصف القرن العشرين - وهي فترة حاشدة بتفاعلات وطموحات وآمال وشهدت تغيرات مؤثرة يمكن أن نرصدها الآن بموضوعية (وقد ابتعدنا عنها نسبيا) لنرى كم أن كل ما نعيش الآن، - وربما مستقبلا إلى مدى ليس بالقصير - هو مستند أو مدين لأعمال وأحلام ومخاوف تلك الفترة المعنيّة.

وبالطبع فإننا لا نتوقف عند الجانب السياسي أو القومي أو الاجتماعي وحده، وإنما نضيف إلى كل أولئك «الشعر» الذي هو موضوعنا الأساسي، وباستطاعته - وحده - أن يكون مثل كرة البلّور السحرية، ترى فيها - حين تملك كلمة السر - كل ما تريد من أسرار. كان «البارودي» قد مهد الأرض لإعلاء البناء، ووضع «شوقي» قواعد هذا البناء المأمول، الذي تداولته أيدي «مدرسة الديوان» حينا و «جماعة أبولو» و «المهجر» حينا آخر، إلى أن تجمعت كل الاجتهادات والخبرات أمام جيل جديد تمثله نازك الملائكة، والسياب، وصلاح عبدالصبور، ويمثله في النقد محمد مندور، ورشاد

رشدي، ومارون عبود، وغيرهم.. إننا سنضع في اعتبارنا - لا محالة - الحياة القهرية، بل المقهورة التي كان يعيشها هؤلاء الشعراء في أقطارهم. يقول الزبيري: إن قراءة طه حسين أو العقاد أو حتى الرافعي والمنفلوطي كانت تعتبر عملا يعرض صاحبه لنقمة الحكام، وقد خرج، أو أخرج شعراء ثلاثة من بين هؤلاء الأربعة عن أوطانهم بضغط الفقر أو قهر السياسة، ولكنهم - مع هذا - كانوا يتنسمون روائح التجديد، ويتطلعون إلى المستقبل، ويحاولون تقديم النموذج الجيد لما يتمنون أن تكون عليه أوطانهم واقعًا، وشعرًا، في الزمن الآتي.

إن الدراسات القليلة التي اهتمت بأشعارهم تردّد مصطلح «المدرسة البيانية» أو «الكلاسيكية الجديدة» وصفًا لهذه الأشعار، فأول دراسة علمية عن شعر خالد الفرج تسجّل على الجانب الموضوعي لهذا الشعر «أنه يدور حول موضوعات تقليدية، ينبعث أكثرها من تلك المناسبات العامة التي كان يشارك فيها الشاعر، ومعنى ذلك أن هذه المناسبات لم تترك لخالد الفرج فرصة الحديث عن نفسه...» أما على المستوى الصياغي فتسجل على هذا الشعر افتقاره إلى التصوير، وقد يؤدي هذا الافتقار إلى شدة وضوح المعنى، وعدم استجابة الأسلوب لأكثر من تفسير(7).

وهذا الوصف يقارب بين الشعر وهذه النزعة البيانية، ولا يحول هذا التصور العام دون وجود ملامح رومانسية لدى الشاعر، كما في قصيدة : «الشاعر.. قصة مبتورة»(8) .أما عبدالعزيز المقالح فإنه يضع شعر محمد محمود الزبيري صراحة وتحديدا في اطار «الكلاسيكية الجديدة» التي يصفها بأنها تجمع بن الابداع والتقليد، وكما لم يكن الاستثناء مفسدا للقاعدة بقدر ما هو مؤكد لها، فها هنا - أيضا - سنجد المقالح ينبهنا إلى «قصيدتين رومانسيتي المنزع، كانتا - وما تزالان - تمثلان طليعة الشعر الرومانسي في اليمن» وهما قصيدة «البلبل»، وقصيدة «حنين الطائر»(9).

وهنا من واجبنا أن نوضح أن رومانسية هذين الشاعرين - الفرج والزبيري - تتجاوز هذه القصائد المشار إليها، ويمكن أن نتلمسها في الشعر الوطني والقومي، وفي شعر الشكوى والاغتراب، ومن هذا الباب سيدخل بعض من شعر المعاودة، على

أن الدور الذي يؤديه الخليلي – في سياق تجربة الشعر العماني – يقرن عند بعض الباحثين إلى دور «البارودي» بالنسبة إلى الشعر العربي عامة. إن الاهتمام «بالغرض» وتضمين قصائدهم لأبيات ومعان وصور من الشعر التراثي يؤكد هذه الصلة بالصياغة البيانية، لا يختلف كثيرا في هذا من وقف شعره على غرض واحد، مثل الزبيري الذي أخلص أداته الفنية ووجدانه للسياسة والتحريض، ومن يدور في موضوعات محددة، ومحدودة مثل الفرج والمعاودة، ومن تباعدت مجالات اهتمامه ما بين التصوّف، والتاريخ، والإخوانيات، مثل الخليلي. وسنرى في لغتهم ألفاظا حديثة، وتراكيب مستحدثة، تنافس هذا النزوع إلى التراث والحرص على استمداده، فضلا عن منهج القصيدة في ذاته، وهو يذكرنا دائما بالأساس الفني «التاريخي» الذي استندت إليه القصيدة التراثية عبر مئات السنين.

(5)

وبعد... فهذه مقدمات صغيرة، أردنا بها أن نقدم فرشًا عامًا لاكتشاف فن الشعراء الأربعة، مؤثرين أن نتدرج في طرح ما اتفقوا فيه من معاني الشعر وعناصر بنائه، أو اتفق فيه بعضهم... ومن خلال هذا نتعرف على وجه المخالفة عند من اختلف، ثم يكون لنا تعقيب عام كاشف يعيد العناصر إلى الأسس والمنطلقات، ومن ثم نلتقي بالصورة الكلية في غاية المطاف.

✡✡✡✡

وتُعنى الرباعيات بالمشترك الفكري والفني بين الشعراء الأربعة، ولكن هذه المشاركة لا تعني بالضرورة الإقرار بوحدة الدافع أو الدوافع، كما أنها لا تؤدي بالضرورة إلى وحدة الأسلوب في التعبير عن هذه الخاصية المشتركة، وبهذا تتوقف المشاركة عند الملمح العام أو الإطار الشامل، الذي تصنعه في الأصل شروط موضوعية نابعة من طبيعة الظاهرة الأدبية المتفاعلة مع السياق التاريخي والوضع الاجتماعي.

الرباعية الأولى: الوطنية ، والقومية، والإسلام

هذه الدوائر الثلاث ننظر إليها على أنها مستويات متداخلة (وليست متناقضة أو متضاربة) في الانتماء، ويتضح ما نريد بالتداخل ما نجد لدى شعراء آخرين معاصرين يستنزلون العلاقة الى مستوى التناقض، فالشاعر الداعية الإسلامي- من هذا الصنف - يتنكر للقومية ويعتبرها عنصرية (يشاركه في هذا بعض دعاة الأممية) ويرفض «الوطنية» ويعتبرها وثنية!! «وقد يحدث مثل هذا الانغلاق من الشاعر الوطني» الذي يضيق شعوره حتى يتحول الى «الإقليمية»، أو يتسع للقومية، ويجادل في أن «الإسلام» من أسسها التاريخية. إن شعراءنا الأربعة الذين عايشوا فترة النهوض الوطني، وعاصروا الحلم القومي، ونشأوا أصلا في بيئات «محافظة»، ولم يتخلوا عن انتمائهم الثقافي والروحي للعربية، وللإسلام، استطاعوا، بدرجات متفاوتة، أن يوفقوا بين الدوائر الثلاث التي تتدرج اتساعا من الوطنية إلى القومية، فالإسلام، ولعل هذا أن يدل على طبيعة تكوينهم الثقافي والنفسي، فهم يميلون إلى «الاعتدال» والتوافق، ويرفضون الحدة والمبالغة، وهذه ليست صفات نفسية أو شخصية وحسب، ولكنها صفات فنية ايضا، وهنا لابد أن نشير إلى ملاحظة «خارجية» وهي أن زمانهم كان رفيقا بهم، فلم يضعهم في نقطة الاختبار الصعب، والاختيار الأكثر صعوبة. ولعله من النادر جدا هذا الموقف الذي وجد خالد الفرج نفسه فيه حين أراد أن يمدح الدولة السعودية، وأن يهجو - من ثم - خصومها الذين حاربوها في مرحلة ماضية، محاولين تقويضها، فيقول في

القسم الأول من «تاريخ آل سعود» وهو عن تاريخهم في نجد، تحت عنوان: «موقف المصريين والترك»:

ففي مصر قام الأرنؤوط بدولة
ومن نجد قامت دولة تتأهب
وقد أقلقت أبناء جنكيز فكرة
تحاذر أن يحيا نزار ويعرب
فتصبح نجد دولة عربية
سيغدو لها نحو الخلافة مأرب

وهكذا أمام دوافع الصراع المذهبي السياسي تحول محمد علي وأولاده إلى مجرد «أرنؤوط» وتحول خليفة المسلمين ظل الله على الأرض، كما كان يدعي، إلى ابن جنكيز خان، عدو الإسلام ومدمر الحضارة الإسلامية، وفي حومة الصراع «يجمّل» الشاعر حركة التمرد على دولة الخلافة، فيكسبها المعنى القومي، إذ يجعلها ثورة لإحياء العروبة (نزار ويعرب) ضد تسلط الترك[10]. على أن الشاعر – في هذه المطولة التاريخية التعليمية، وبعد أن يصور المعارك، ويعتذر عن الهزيمة أمام جيش ابراهيم باشا، يأسى لمصير «الدرعية»، وما تدل عليه محاربة المسلم للمسلم:

لقد لاقت الدرعية الهدم والفنا
ولكنها قامت بما كان يوجب
فأمست لدين الله لحداً مهدماً
وعارًا بتاريخ الخديويّ يُكتب
فوا عجباً هم مسلمون وقد أتوا
بما ليس يأتي الكافر المتعصب

لقد غلط الشاعر في اطلاق لقب «الخديوي» على رأس الأسرة العلوية أو ابنه ابراهيم في مصر، فهذا اللقب ابتدع للخديوي اسماعيل الذي حكم بعد تاريخ تلك الأحداث بنحو نصف قرن، ولكنه لم يلمزهم بالعِرْق، واعتبرهم مسلمين، وإن كانوا قد فعلوا – في رأيه – ما لم يفعله الكافر المتعصّب!!

على أن الزبيري في هذا الاطار الموسع له تجربته الخاصة، فأكثرما يتجلى المعنى الوطني عند شعراء النصف الأول من القرن العشرين عامة يكون في منابذة الاستعمار، والدفاع عن المواقف الوطنية، ثم في تبنّي القضايا الاجتماعية الاصلاحية والدعوة إلى معاضدتها، وهذا أهم ما نجد في ديوان «الفرج»، وفي شعر المعاودة أيضا، وبدرجة أقل في شعر الخليلي المشغول بقضايا التاريخ والمذهب والأخلاق. أما الزبيري فإن شعره الوطني مجنّد في جملته لحشد الشعب اليمني واستنهاضه للخروج من صيغة العصور الوسطى في فكره، وسياسته، ونظمه، وها هنا تفصيل لا تساعد النصوص المتاحة على ابانة وجه الصواب فيه، على أنه لا يضيف إلى المعرفة بأفكار الشاعر عن ضرورة التغيير، والبحث عن سبيل للتقدم، حتى وإن اختلفت الطريقة؛ فقد قال الزبيري في بواكير تجربته عددا من القصائد في مدح الإمام يحيى بن حميد الدين، ومدح وليّ عهده (الإمام أحمد فيما بعد) وقد اشار في مقدمة ديوانه «ثورة الشعر» إلى شيء من هذا، وسجل أبياتا من تلك المدائح، بل سجل بعض ما استرحم به الإمام وهو في سجنه، وشرح دوافعه وحدود الممكن الذي كان عليه أن يتعامل معه مضطرا، وقد أدانه البردّوني، ودافع عنه المقالح والشامي، وإذا لم نكن نملك الصورة التفصيلية الصحيحة لتلك المرحلة، فإن الذي نتيقنه من خلال «معاني» القصائد أن الشاعر كان يجتاز مرحلة حلم التغيير، وحلم النهضة الشاملة، بصرف النظر عن «مناطحة» أوضاع راسخة بفعل الزمن، على أنه وقد عجز عن أن يحقق بقصائده أي هدف مما تمنّى، فقد استقر في وعيه ما أطلق عليه :«اليقين الثوري»، أي ضرورة التغيير بدءاً من الأعلى، وفرض الاصلاح[12]. أما المستوى القومي في شعره فإنه ضارب الى عمق الأيدلوجية القومية، لأنه صادر عن شاعر سياسي محترف أولا، ولأنه ينظر إلى الخلاص القومي على أنه أحد المداخل، إن لم يكن المدخل الأساسي، وربما الوحيد، إلى الخلاص الوطني[13]. وهذا المستوى من الانتماء الحزبي (بصرف النظر عن الحزب في ذاته) وهذا التوجّه الشديد التداخل ما بين القضية الوطنية والموقف القومي ليس له نظير لدى شاعر آخر ممن نعنى بهم، ولعل هذين الأمرين معا لم يتوافرا لشاعر آخر من بين الشعراء العرب المعاصرين.

أما الخطوط المتلاقية عند الشعراء الثلاثة فإنها تتجسد قوميا في قصائد عن فلسطين وإحياء مناسبات جهادها، وهذا أشد وضوحًا وإلحاحًا عند خالد الفرج الذي كتب قصائد عن وعد بلفور، ومذابح قبية، ونحالين، وفي «ديوان المعاودة» وضعت قصائد الشاعر عن فلسطين في باب الاجتماعيات، ولهذا وجه، لأن هذه القصائد كانت تلقى في احتفالات شعبية، بل إن احدى قصائد المعاودة عن فلسطين طبعت في صفحة مستقلة وبيعت للجمهور، وتمّ التبرع بحصيلة البيع للمجاهدين في فلسطين[14]. وها هنا فرق بين الشاعرين، فإنه مع اهتمام الفرج بقضية فلسطين نجد أن الدعوة إلى وحدة الجزيرة العربية (وليس وحدة الأمة العربية) هي الفكرة المسيطرة على قصائده، وهذا انعكاس متوقع لعلاقته (وظيفةً وشعرًا) بآل سعود، الذين نظم في جهادهم أهم قصائده. قد يأخذ هذا شكل تقرير الواقع، كما في قصيدة «الوحدة» التي رفعت إلى الملك عبدالعزيز حين زار الأحساء[15]، ومع هذا فإن «يقينه العربي» ظل مرتبطا بالجزيرة، وفي أحسن الأحوال فإن الفرج ينتقل بحلمه التاريخي القومي إلى الماضي حين كانت القيادة في يد عرب الجزيرة ليتجنب مصادمة الفكر القومي ومفاهيمه السائدة إبان تلك القصائد. ولعل قصيدته المشار إليها آنفا بعنوان «الوحدة» في تسلسلها أصدق صيغة تنبيء عن قلق الرؤية، فالرسول بطل قومي، من أهم ما صنعه أنه وحد الجزيرة، وفتح الطريق لوحدة أكبر:

وجـــــــاء الـنـبـي عـلـيــــــــه الـسّــ

ــلام يؤلف من شـــملهـــا مـــا انتـــثـــرْ

فـــــرجّ بـهــــا الـشـــــام والرافــــدين

عـــتـــيق، وشنّ الســـرايا عـــمـــر

ومـــا وقف الـفـــتـح لولا الـشـــقـــاق

بصــــفـين والمعـــركـــات الأخـــر[16]

ويتأكد هذا القلق في قصيدة «الغرب والشرق» إذ يختمها بما يعتبر «توصية» أو «خلاصة تجربة»، فيقول:

والـغــــرب لا يســـمـع صــــوتـا لـنـا

إن لـم يـك المـدفـع فـي نـبـــــــــــرتـهْ

لا يدفع الغربَ سوى بأسه
أو قوة تسمو إلى قوته
أو، لا، فإن لم نجتمع عاجلا
ونحصر العنصر في وحدته
ستأكل الهرة أولادها
ويحصل القط على حصته
فحسبنا الإسلام من جامع
ونحن من يعرب في دوحته
لا تسأل الآخر عن مذهب
في دينه، واسأله عن أمته
يحمي كيان القوم إجماعهم
أو لا، فأرسلهم إلى رحمته

لقد بدأ بالدعوة الى القوة، التي يمكن أن تعادل بالدعوة إلى العلم، والأخذ بأساليب الحضارة الحديثة، ثم يضع البديل وهو الوحدة (العنصر) غير أنه لا يلبث أن يعوّل على الجامعة الإسلامية، حتى وإن جعل العرب في ذروتها!! ومهما يكن من أمر فإن فكرة «الجامعة الإسلامية» كانت لاتزال قائمة في النفوس، منذ الكواكبي (وفي قصيدة أم القرى التي قالها تحية للندوي استهلها بالاشارة الى الكواكبي واجتماعه الرمزي بأم القرى) ولعل الشاعر لم يكن يجد تعارضا بين الوحدة الإسلامية، والوحدة العربية وإن لم يردد هذا المصطلح، بل كان ساخرا دائما من الجامعة العربية، غير أن تلمس روافد الموقف القومي لا تقتصر على القضايا السياسية، ولقد احتفى الفرج بزعماء الأمة، مثل الثعالبي، وأمين الرافعي، وغيرهما.

لقد تحرك شعر «المعاودة» على ذات المحاور، فحيى الكشاف الكويتي، والكشاف المصري، ورثى الملك غازي، ولكنه أكثر إلحاحا في ندائه للعروبة، وترديده للوحدة العربية الكبرى، وهنا لنا ملاحظة، فإن قصائده القومية عن فلسطين خاصة تنتهي بالتوجه إلى نداء أهل وطنه (البحرين) وكان هذا تفاعلا مع احتفالية القصيدة وإلقائها في مناسبة بين

جمهور، ولكنه ساعد على تعميق الشعور القومي وليس تعويقه بالختام الوطني، إذ اعتبرت الوطنية (النهضة) بمثابة مساهمة قومية ترتبط بمناسبة القصيدة. وبنفس الأسلوب، وربما لتحقيق ذات الغاية تنتهي قصائده الدينية بالتوجه إلى «بني يعرب»، ويكون توجيه المشاعر إلى العروبة، فيختم قصيدته في ذكرى المولد النبوي بقوله للعرب:

أقـــيلوا عـــثـــارًا للعـــروبة وارفـــعـــوا

عن الوطن المحـــبـــوب ضـــيم عـــداة[17]

وفي قصيدته الأخرى عن فلسطين، وقبل أن يهمس في الختام إلى أبناء البحرين خاصة بما يرجو لهم، ومنهم، يكون قد وفّى دينه القومي إذ يتساءل:

وأين بناة المجـــــــد من آل يعـــــــرب

....

ثم يقول:

كـــأني بأعـــلام العـــروبة حـــولهـــا

من الصـــيـــد أعـــلام كـــمـــاة ضـــراغم

وفي قصيدته «الوحدة العربية الكبرى»، وللعنوان دلالته، يخاطب تسعين مليونا، ويختمها بقوله:

شـــعب العـــروبة إن توحّـــد شـــمله

وتقـــــاسم الســـــراء والضـــــراءَ

أضـــحى وحـــيـــد الشـــرق في عليـــائه

وأعـــاد عـــصـــرا لامـــعـــاً وضّـــاء

وفي أثناء القصيدة يتأكد مفهوم القومية، كما يتأكد وضوح الشرط القومي:

فـــتـــرى بلاد العـــرب كـــلاً شـــامـــلاً

من فـــاس حـــتى القـــدس فـــالزوراء

إمـــا تبـــاعـــدتِ الديار وكـــدّرت

أيدي الجـــهـــالة والضـــلال صـــفـــاء

فلســــاننا الـعـــــربي أفـــضل جـــامعٍ
يـصـل الـعـــــرى ويـوحــــــد الأرجــــــاء[18]

أما عبدالله الخليلي فله في هذه المرتكزات الثلاثة (الوطنية والقومية والإسلامية) موقفه الخاص الذي لا يتشابه مع شاعر من الثلاثة، فالوطنية العمانية عنده ذات بعد تاريخي، ديني، ولهذا امتزجت بالمحور الثالث (الإسلامي) ولم تمر عبر الشعور القومي، إنه يفاخر بعمان، وبتميزها المذهبي، وينفق منظومات مطولات في هذا الغرض. وهذا واضح في تقسيم ديوانه «وحي العبقرية» إلى مجالات، فبعد المجال الأول: السلوك أو التصوّف، والمجال الثاني: المدح النبوي، والمجال الثالث: في الحكمة.. نصل إلى المجال الرابع: الوطنيات،وعماده مطولة بعنوان: عمان في أحسن السلوك[19]، وهي همزية ذات طابع مدحي وعظي تاريخي، ويتضح هذا في ندائه:

يـا لـقــــومي، وكل أتبــــاع خـــيـــــر الـ
ـخـلـق قــــــومي أيـن الـتــــــقى والإباءُ
أنـا أدعــــــــــوكـم إلـى الـلـه فـي أحـ
ـسـن قـــــول، مـن كـل حـــــــول بـراء
فـــأجـــيـــبـــوا يا قـــومنا داعي اللـ
ـهِ إذا كـــــان فــــيكم إصـــــغـــــاء

ومن هذا المنظور يتباهى وطنيا:

يـا عــمـــان اسلكي سـبـــيلك مـــا اسطعـ
ـت فـللـديـن بـعــــــد فــــيك بـقـــــاء

وفي قصيدة «إلى رجال الاستقامة»[20] التي تبدأ بمدح الإمام مدحا يخرج إلى الاستحالة اللافتة، يعيد الوطنية إلى الدين، ولا يخرج المجال الخامس: ملحمة تاريخية، عن هذا المحتوى، إذ دعامته مطولة تاريخية بعنوان «عمان في سجل الدهر»، وهو في الحقيقة سجل أئمة عمان، وتاريخ مذهبها الإباضي في حروبه، وإن قدّم لغرضه بإشارات تتصل بالجاهلية، وببعض الفتوحات الإسلامية.

وفي هذا السياق يصل إلى مدى المفاخرة بالمذهب والانغلاق عليه حتى يقول:

نحن أبناء الشراة الصادقين

نحن أبناء السراة الصادعين

ومن ثم يصل إلى أن يغمز الرشيد وينتقصه:

....

جيش هارون إمام المترفين

فدحرناهم وكانوا طعمة

وأسرنا قائد المستكبرين!!

فهذا الخليلي نغم منفرد في المنظور الإسلامي، وستكون لنا وقفة مع ما أطلق عليه شعر «التصوّف» لأننا نعتقد أنه لم يكن متصوفا وإن كان ملما ببعض المعارف الصوفية. على أن القومية عنده، كما وضع لها عنوانا في المجال السابع، تتجاوز ما وضع تحت هذا العنوان الذي أشار إليه الفهرس ورفع من الديوان لسبب ما[21]، فما كتب تحت عنوان «الإخوانيات» هو من صميم الشعر القومي، فهؤلاء الإخوان في مصر، والشام، والكويت، ولبنان، وتونس، والجزائر، واليمن، وهو لايقصر حديثه على هذاالصديق أوالحفل الذي يخاطبه (وهي قصائد ألقيت في ندوات بتلك المناطق، أو أخذت شكل الرسائل المتبادلة) إنه يعرج على تاريخ ذلك البلد، وطبيعته، فيشيد بهذا، ويجمّل ذاك، ويتشوق ويباهي بشعور قومي فياض، وهذا نموذج من استطراده السياقي في قصيدة وجه بها إلى صديق له كان في دمشق، فإذا به، بعد أن يعلي من شأن هذا الصديق يتوقف عند «دمشق» في ذاتها لأدنى ملابسة – كما يقول القدماء – فيقول:

تروح وتغدو في دمشق وريفها

هصورا على غيل من الفخر معشبِ

فلله ما أحلى دمشق طبيعة

وأكرمها قوما على كل يعرب

وأحلى رياض الغوطتين تخطها

يدا بردى في أسطر لم تعرّب

كــــأن نســـيم الـغـــوطتين سُــحـــيـــرة
تدافع أنفــــاس الحــــبــــيب بمرقب
كــــأن شـــذاها عـــرف غــيـــد نواعم
تهـــادين في عـــرس لأحـــور أشنب
كــــأن ظبـــاها في الرياض رواتعــــاً
دمىً تتـــــرامى بين لاهٍ ومـــعـــجب

ويستتمّ الشاعر أربعة عشر بيتا في تجميل العاصمة العربية العريقة، وإظهار تعلقه بها، وهذا الشعور لا يبدو عارضًا من حيث العاطفة الأصيلة، العميقة، وإن كان عارضا بالقياس الى بناء القصيدة، لكنها طريقة عبدالله الخليلي التي لم يستطع تجاوزها.

الرباعية الثانية: الحس بالقبيلة

وهذا جانب يتصل بقضية الانتماء التي سبق عرضها في الرباعية الأولى، فالقبيلة: (وليس القبلية) وحدة اجتماعية ليست نقيضا للوطنية أو للدائرة الأوسع، ولكن دلالتها «وجودًا» تتجاوز المؤشر الاجتماعي الى الوعي السياسي والمدى الروحي الذي يحدد آفاق الشاعرية. وقد فضّلنا التعبير عما نقصده من تقصّي هذا الجانب لدى الشعراء الأربعة بأنه الإحساس أو الشعور بالقبيلة، ككيان، وقوة، عن التعبير بما قد يدل على «روح» القبيلة، والانتماء إليها، لأن المعنى الأول قسمة بين الشعراء الأربعة، والمعنى الثاني، بدرجة ما، عند بعضهم وحسب.

كان خالد الفرج دوسريًا، وقد تصرف على هذا الأساس وفاخر به، فقد ساقه البحث عن الرزق من الكويت إلى الهند، وأعاده من الهند إلى البحرين، وهناك تعرف على الدواسر بمدينة البديع فأحلوه ضيفا عليهم – كما يقرر خالد سعود الزيد[22] – وحين اضطربت الأحوال في البحرين وأكرهت الدواسر على النزوح إلى الدمام، خرج الشاعر إلى الكويت، ورغم ما لقي بها من تكريم وإغراء بالبقاء، فإنه ما لبث أن ذهب إلى الدمام «حيث قبيلته وأبناء عشيرته».

من الطبيعي أن يكون للشاعر قبيلته مادام هذا النظام الاجتماعي هو الصيغة المقبولة، ولا يلام على حبها، والاحتماء بها، وقد ذكرنا هذا لنرى كيف انعكس أسلوب المعايشة على المستوى الشعوري، فإذا بالشاعر – في بعض المواقف يهبط الى مستوى الفخر بالماضي القبلي، متباهيا على سائر القبائل العربية. إنه يختار عنوانا لقصيدة رفعها إلى شيخ البحرين بمناسبة العفو عن «جماعتنا الدواسر» هو :«عن قومي»[23]، أما قصيدته عن «الخُبر»[24] فإنه ينص في ديباجتها بأنها كانت سكنا للدواسر، ويصف ماضيها إذ كانت من بلاد عبدالقيس:

دار لعبدالقيس مبدؤها
أرض العراق إلى ربى قطر

ويعود إلى عبدالقيس في قصيدة أخرى بعنوان:«ربيعة في البحرين»[25] ويفاخر بوائل، وزعيميها كليب ومهلهل، ثم عمرو بن كلثوم قاتل عمرو بن هند (في ما زعموا) ولكن كيف يصور ذلك التاريخ القبلي؟:

من وائل والمجد مجد باذخ
متواصل الأسناد بالأسنادِ
منهم كليبٌ ذو الحمى ومهلهلٌ
ومصفِّد الأملاك بالأصفاد
عمرو الذي قتل ابن هندٍ بينما
كل القبائل أسلست بقياد
قوم همُ ملؤوا البلاد دوارعاً
وركائباً محمية بجياد
هم دوّخوا مدن الملوك وطوّعوا
أبطالها من حاضرٍ أو باد

إن الشاعر في حماسته للفخر القبلي، والإشادة بأرومته الضيقة، نسي أو تناسى أن القبائل التي أسلست قيادها خاضعة، وأن الملوك المصفدين، وأن الملك المقتول جميعا هم عرب أيضا، ومن جمال الادراك وسلامة الشعور أن يطوي تلك الصفحة التي تعاكس كل ما

يتطلع إليه من وحدة الجزيرة، إن لم يكن وحدة الأمة العربية. لقد أثرت هذه النزعة الضحلة القاصرة حتى على تصوره لما يدعو إليه من وحدة الجزيرة العربية:

عـــرّج بنا نحـــو الخـــيـــال فـــإنه
رحْـبُ المجـــــــــال لـذيـذةٌ خـطـراتـهُ
هل في الجـــزيرة غـــيـــر شـــعب واحـــدٍ
قـــد مـــزّقت بيـــد العـــدا وحـــداته؟
مَنْ لي (ببـــســـمـــركٍ) يضم صـــفـــوفـــه
وعليـــه تجـــمع نفـــســـهـــا أشـــتـــاته
فـــيـــعـــيـــد من هذي الممـــالك وحـــدةً
والعِلم تخـــفق فـــوقـــهـــا راياته
شـــعبُ بنو قـــحطان ركنُ أســـاسِـــه
وبنو نـزارٍ في العـــلا شـــرفـــاته

وصحيح أن واقع التجزئة كان قاسيا، وأن مجرد التفكير والدعوة إلى وحدة الجزيرة يمكن اعتباره خيالا شاطحا وخطرة حالمة لذيذة، ولكن اقامة هذه الوحدة المتخيلة على أساس من قحطان وعدنان (أو نزار) هو قصور وعجز حتى في الحلم والخيال، فكأن الشاعر لا يعرف أن صراع قحطان ونزار كان أول الوهن، وخاتمة المصائب في الأندلس، وهل كان – في منتصف القرن العشرين – لا يدرك أسس الوحدة السياسية وشرائطها، وأولها الخروج من قمقم القبيلة؟!

ويشترك الحس بالقبيلة مع الاتكاء على النموذج التراثي العربي في توجيه صفات المدح، وفي هذا يلتقي الفرج والثلاثة الآخرون، فالفرج يمدح عبدالعزيز آل سعود بما كان يمدح به شيخ القبيلة منذ خمسة عشر قرنا، وهذا «الاستهلال» يوضح بما فيه مقنع:

نَمَـــتْكَ جـــدود من ربيـــعـــة أصلهم
بهمْ فـــخَـــرَ الحـــيّـــان بكرٌ وتغلبُ
أســاطينُ مـــجـــدٍ من ســـعـــودِ بن مـــقـــرنٍ
إذا مـــات منهم طيّب جـــاء أطيب(26)

ولم يكن شعر الزبيري في مديح الإمام يحيى وولي عهده أحمد بعيدا عن هذا المرتكز، رغم طرافة التخيل وحداثة اللغة والصورة، فلم يكن تقليديا ناظما مثل الفرج، لكنه ينظر إلى «الإمام» نظرته الى خليفة الله في أرضه، وهي ذات النظرة التي حملها شعراء المديح في العصرين الأموي والعباسي للخلفاء.

إن القدر المحدود جدا الذي أذن الزبيري بأن يسجله في ديوانه بعد تغيّر موقفه من «الإمامة» يكفي ليدل على تمكن هذه النظرة التقديسية. يخاطب الإمام أحمد حين كان وليا للعهد:

تبدو لنا فتهيم فيك عيوننا
وذكاء في آفاقها لا ترمق
وكأنما صورت من أبصارنا
فتكاد تخطف بالجفون وتسرق

ثم يقول:

خذ بالقلوب ففي يديك زمامها
والقلب يقرن بالولاء ويوثق
وانشر ضياءك في سبيل حياتنا
فمسيرنا في غير نورك مولق
طر حيث شئت بنا فإنا معشر
سنطير إثرك في العلا ونحلّق
كن كيف شئت لنا، فإن مصيرنا
بيديك والدنيا إليك تحلق(27)

أما عبدالله البردوني فإنه يتعقب الزبيري في مدائحه القديمة بدعاوى فنية وموضوعية، ويعقد فصلا عن فن المديح، يستشهد فيه بمدحه في الإمام يحيى تكشف عن اعجاب عظيم بالرجل، وتقدير لدوره في صدّ موجة التمدّن التي يتبنّاها الغرب:

نور النبوّة من جبينك يلمع
والملك فيك إلى الرسالة ينزع

صـــديت عنا الغـــرب إذ هو شـــاخص

مـــتـــحـــضّـــر، حـــتى يراك فـــيـــرجع

والدين أســـمى فطرة وعـــقـــيـــدة

مما يرى المتـــمـــدن المتـــصنّع

إن التـــمـــدّن ضلّةٌ فـــتّـــانة

وإخـــالها عـــمـــا قـــريب تقـــشع

يكفـــيك أن الشـــعب حـــولك قـــائم

يرنو إليك، ويرتجـــيك ونخـــضع

دانت لعـــرشك أمـــة يمنيـــة

يســـمـــو بها عـــاد ويفـــخـــر تبَّع

ويقول البردوني في وصف هذه القطعة من الوجهة الفنية :«والقصيدة إلى ختامها من هذا النسق الرفيع الرنان، وأهم علامة جودة القصيدة هو استمرار الحرارة من المطلع الى الختام، إلا أن المديح فيها ماضويّ النهج جديد الصور والتصوّر، إذ حفلت القصيدة بصفات الممدوح وقيامه بالأمر على أتم وجه، فهو يسهر على أمن الشعب وهو نائم، ويقاتل أعداء البلاد والشعب في راحة هدوئه»[28]وإذ يوازن البردوني بين هذا النهج من المديح، وفن شوقي وحافظ ابراهيم في مدح سعد زغلول فإنه يقارب موقفنا من القضية التي نثيرها في حدود هذا الغرض الفني، فنحن لا ندين المدح في ذاته ولا نرفضه في مجموعه، ولكن ندين روح التقديس والمبالغة وتلبيس المواقف، ندين المدح بروح شيخ القبيلة الذي يملك من أمرها كل شيء، ولا معقب لحكمه، فالزعيم الوطني، أو رجل النهضة، أو الملك المأمول لصنع التقدم ينبغي أن يمدح بغير ما قرأنا لدى الفرج أو الزبيري. لقد اعتذر الزبيري عن مدائحه، ليس بالتراجع التام عنها وحسب، واتخاذ مسلك مخالف لكل ما كان يعتقد، وإنما أيضا بالكشف عن الدوافع النفسية والعملية التي سوغت تلك المدائح في حينها (انظر: ثورة الشعر ص٢٢-٢٧) وفي هذا يختلف عن الفرج الذي لم يتوقف عن التهكم من الجامعة العربية ورجالها، كما سنرى.

ولا يختلف الحسّ بالقبيلة وصفات المدح القبلي عند المعاودة عنه عند الفرج، وفي هذا التشابه ما يؤكد قوة النظام الاجتماعي السائد، وأهمية التطلع إلى النموذج التراثي في

القصيدة المادحة، ففي صدر ديوانه «لسان الحال» يضع صورة لحاكم قطر، ويمدحه بأنه «المفدّى من سلالة دارم وسيدها» – مع أنه، وهو أمير البلاد – سيد دارم وغير دارم أيضا. وفي مدحه لآل سعود يذكر «وائل» الجد الأعلى الذي يجمع آل سعود إلى خليفة، أما صفات المدح ففي صدرها الحياء والتعفف[29]. وبمثل هذا يمدح حاكم البحرين:

رأيت أروع يُســتســقى الغــمــام بـه

مــبــاركٌ كـلـه حُــسـن وإحــســانُ

وهذا الحاكم من صفوة من بني عدنان ، الذين هم:

أكــفُّــهم للندى والســيف قــد خُلقتْ

وفــوق هامــاتهم للملك تيــجــان[30]

إن عدم التفكر في الصيغة الملائمة لمديح ملك أو حاكم في منتصف القرن العشرين، قد أدّى إلى نتائج سلبية، من أهمها رفض هذه المدائح جملة لما فيها من افتعال وقصور، أما المعاودة فقد ساقته تقليديته إلى الخطأ والاضطراب، فهذا مطلع قصيدة قالها في حفل بمناسبة الإسراء، وكانت أحداث فلسطين ملتهبة، فرأى أن يكون نهج القصيدة قوميًا يحيي جيوش العرب المقاتلة في فلسطين:

هلل الشــرق للفــحــول الأكــابر

وحنى الغــرب رأســه وهو صــاغــر

حين لبّى الجــهــاد كلُّ أبيّ

من ظفــار إلى بلاد الجــزائر

وتــنــادت نــزار فــي كــل حــيّ

تنتــخي من قــبــيلها والعــشــائر[31]

فتأمل كيف بدأ بالشرق، ثم كيف انتهى إلى «نزار» وهي لا موقع لها في القضية الحاضرة، ولا يذكرها غير شاعر يعيش في غير زمنه. ويتأكد هذا التسلط من قيم القبيلة حتى في تحيته لقيام دولة الباكستان، فإنه بعد أن يحيي مسلمي الهند

وشجاعتهم في انتزاع حقهم يعرض إلى شيء من تمجيد مؤسس الدولة الجديدة فتكون السقطة الخاذلة:

والملك يبنيـــه شـــهم مـــثل قـــائدكم
«جناح» لا رتب تغـــريه أو صُـــرَرُ[32]

وما هكذا يمدح بطل قومي أسس دولة عظيمة، فقد وصفه بأنه مؤسس ملك، وأنه قائد، ثم اجتذبه طبعه «القبلي» فمدح الرجل بأنه لا تخدعه رتبة، ولا تؤثر عليه عطيّة!!.
وقديما استهجن النقد العربي قول البحتري يمدح المعتز بالله:

لا العـــــــــدل يـردعـــــــــه ولا الـ
ـتـــــعنيف عن كــــــرم يصـــــدّه

فقال ابن رشيق: من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصدّه؟ هذا بالهجاء أولى منه بالمدح. وكذلك عاب ابن رشيق على الأحوص قوله للملك:

وأراك تفـــعل مـــا تقـــول، وبعـــضـــهم
مَـــذِقُ الحـــديث يقـــول مـــالا يفـــعل

فقال: إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة[33].

وبصرف النظرعن ارتباط هذه الأحكام النقدية بتصور خاص لأهل السلطان، فإنها تعين على ما نراه من أن المديح إن لم يكن في موقع الاستهجان بذاته كغرض شعري فإنه حين يوجه إلى الملك /الرمز ينبغي أن يحاذر في إسباغ الصفات وتصوير الآلاء، فإذا كان الشاعر من دعاة الاستنارة، من مجندي التقدم، لا يكف عن الدعوة الى الأخذ بالعلم والاهتمام بالمجتمع، وكان شعراؤنا الأربعة من هذا القبيل، فإنه من الواجب أن يتعامل مع القصيدة المادحة بكثير من الحذر، وأن يمدح – إذا رأى في هذا ضرورة ما – وهو يستحضر في ضميره كل ما يجنده ويدعو إليه من مبادىء، استبعادا لشبهة الملق، وحرصا على تكافؤ الأهداف في شعره، وتكامل شخصيته.

وإننا لنتساءل ماذا يعرف هؤلاء الشعراء عن مجد عاد وتبّع الذي أشار اليه الزبيري، وكذلك أشار المعاودة إلى عاد أيضا، بل إنه ليدعو الأمة كلها إلى بعث مجد عاد:

فسعيا أمتي للمجد سعيا
عسى بالعلم والآداب نحيا
وللهدف العظيم نصيب رميا
عسى أن ندرك الشأو القصّيا
ونبعث بالتكاتف مجد عاد[34]

فما هذا المجد؟ وكيف نتصور المستقبل في ضوئه؟ وفي قصيدة للفرج – أشرنا إلى بعض منها – يحفزنا الشاعر – عبر المثال البحريني – إلى الاعتزاز بمجد عاد، ويضيف إليه ثمود أيضا!! وإن اعترف بأن الزمان أخنى على هؤلاء جميعا[35] وإذا لم يكن الخليلي قد خصص مجالا من مجالات ديوانه الأحد عشر لفن المديح، فإن كثيرا من شعره التاريخي يقوم على المديح بل الإسراف فيه، لأنه يمدح أئمة المذهب الذين يسبغ عليهم صفات تجاوز مألوف ما يوصف به الزعيم أو السلطان، ولم يغب حسّ القبيلة حتى في ما يمكن تصنيفه – بالنظر إلى الغرض العام – في الشعر القومي، ففي قصيدته بعنوان:«الدوحةاليمنية» فإنه يمدح صديقه – الموجهة إليه القصيدة – بانتسابه القبلي:

من الأزد أُسْد الروع في فرع يحمد
شراة لشارٍ من خروصي ليشجب[36]

وفي قصيدته في إحياء ذكرى ابن زيدون، وقد عقد الحفل بتونس، ينادي صاحب الذكرى: «أخا قريش» وبعد أن يحيي العروبة لا يجد تناقضا في تمجيد وطنه من منظور قبلي، فيصبح الوطن والقبيلة مترادفين:

هذي عمان لتاج الشرق مفرقة
وللعروبة عرش والغنى مينا
عرش تربع عيص الأزد هامته
يجلو التبايع والصيد الميامينا[37]

أما أهم مراثيه فإنها تنصّ على انتساب واحد أساسي، وهو أن المرثي من آل كندة، وقد تتكرر هذه الصيغة في المرثية الواحدة مرات[38].

قد تبدو هذه الإشارات عند الخليلي وغيره أمورا مألوفة مقبولة، بل مطلوبة أحيانا في أعراف البيئة، ولكنها من مستوى الوطنية والقومية تحدّ الرؤية، وتنتقص التصوّر، وتحرّف الأهداف، فشتان بين مفاخر القبيلة، وطموحات الوطن، ومطالب الانتماء القومي.

الرباعية الثالثة: من التراث إلى مقاربة العصر

كان شعراؤنا الأربعة في صميم أحداث عصرهم، قراءة السيرة الذاتية لكل منهم تؤكد هذا، كان الفرج رفيقا للدولة السعودية المنطلقة من نجد، يسجّل انتصاراتها ويهجو خصومها، وعاش الزبيري ما بين مجلس الإمام ومطاردته إلى المنافي حتى لقي ربه برصاصة غادرة لقاء نهجه السياسي، وانتقل المعاودة ما بين قطرين من أقطار الخليج، ومدائحه للحكام ومشاركاته في المهرجانات الوطنية مؤشران على موقعه ودرجة تفاعله مع الأحداث، أما الخليلي الذي ينتسب إلى بيت الإمامة أصلا فإن تفاعله مع حركة الأدب في عمان وخارجها نجد دليله في قصصه الشعري الذي اختار له عنوانا مبينا وهو :«على ركاب الجمهور»، وله قصائد ألقيت في محافل عربية بمصر وتونس والجزائر وغيرها. ليس بين الشعراء الأربعة شاعر معتزل، أو يخاصم عصره، ونستعيد الآن أمرين: نوعية الثقافة التي نشّئوا عليها، وحركة المجتمع وتطور الشعر في الحقبة التي شهدوها.. وبين هذين الخطين تعارض كبير، فليس بينهم من تلقى تعليما حديثا منظما أو مكتملا، وأطولهم باعا في هذا المضمار هو الزبيري الذي تلقى قسطا من التعليم العالي بكلية دار العلوم، ما نظن أنه وقد كان مشغولا بتجنيد أبناء اليمن في القاهرة وراء مبدئه السياسي، قد أتيح له أن يتقن عن أساتذته ما تلقاه. الثقافة الدينية واللغوية التراثية المحدودة هي القدر المتاح، ثم يترك الأمر لقدرة كل واحد على الاطلاع، واستعارة الثوب الذي يريد أن يظهر به بين المتأدبين، ولعل هذا أن يفسر لنا بعض الظواهر اللغوية والفنية التي سنصادفها. أما الزمن الذي شهد أحمد

شوقي ومسرحياته، والعقاد ومبادىء مدرسة الديوان، والمهجر وتجديداته، ورومانسية جماعة أبولو وطغيان الذاتية، ثم مدرسة الشعر الجديد المطالبة بالتفعيلة، والثورة على البحر الشعري، وتصنيفات الغرض الشعري، واللغة المستجلبة من المعاجم... فإن أصداءه لابد أن تكون قد بلغت أسماع هؤلاء جميعا، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل أين يقع هؤلاء الشعراء – فنيا – بالنسبة لحركة العصر الشعري؟ لقد كتب الفرج قصيدتين عن أمير الشعراء، إحداهما باسم البحرين تحية له عند مبايعته بإمارة الشعر (1927) والأخرى عند وفاته (1932)[39] وإذا كان من العبث أن نطالب شاعرا بالاقتداء بشاعر أو تقليده، مهما كانت درجة الإعجاب أو الهيمنة الفنية، فإنه من العبث أيضا، أو قصور الموهبة أن يتغافل عن كل انجاز فني صنعه زمانه. وقد كان الزبيري نزيل القاهرة وعاصر محمد الفيتوري فيها، وظهر ديوان «أغاني افريقيا» في تلك الفترة، وكان الفيتوري ثائرا، كما كان الزبيري ثائرا، ولكن ثورة الفيتوري لم تتوقف عند حد المعتقد السياسي، إنها ثورة فنية أيضا، شملت نظام القصيد، ولهذا أمكن لها أن تتطور (فنيا) وأن تواكب حركة التجديد، في حين ظل شعر الزبيري على نهجه الأول، بل لعل بداياته خير (فنيا) من نهاياته. وإذ يتطلع المعاودة إلى الشكل المسرحي (ومسرحياته مفقودة وهو نفسه لم يكن يعرف عنها شيئا) فلسنا نظن أن هذا التطلع يتجاوز قدرة قصائده وهي تقليدية، نثرية، لا تحمل رائحة عصرها، ولا تعكس أي درجة من الوعي بمطالب التصوير الفني، رغم محاولات التجميل التي بذلها بعض النقاد في هذا السبيل، أما الخليلي الذي خصص المجال الحادي عشر في ديوانه «وحي العبقرية» للشعر القصصي، فإنه لم يجاوز نظم حكايات وأخبار من التاريخ ومن طرائف ونوادر العرب، بعبارة أخرى: لم يستطع مغادرة التراث، (وربما لم يف بحقه في هذا النظم) ثم عاد إلى الشعر القصصي في مجموعة أطلق عليها : «على ركاب الجمهور: من الشعر الحديث» والتحديث هنا لم يجاوز اصطناع الحوار في حكايات تراثية أيضا، وسنعود إلى العناية بهذا الجانب، وما يعنينا الآن أن الشاعر الخليلي يقول في مقدمته لهذه المجموعة النظمية القصصية: «فقد أحببت أن أكون في صف الجماهير، وأن آخذ بأطراف هذا الشعر (يعني القصصي) وكنت قد قرأت مرة «مأساة الحلاّج» مسرحية

طويلة، فتناولت قصة «كيف أعمل» وأخذت بها أسلوب الشعر الحديث، وتابعت السير وراءها نزولا عند رغبة الجمهور، ولكني تقيدت نوعا ما بالتفعيلة والقافية» وجميل من الشاعر أن يكشف عن مصادر التأثير فيه، وتحريكه في اتجاه مختلف، أو يظنه يختلف عن سابق تجربته مع الشعر، وجميل منه أيضا أن يفكر في المتلقي (الجمهور) وأن يجرب موهبته في اتجاه يراه أكثر قبولا من الذوق الأدبي العام، وجميل – أخيرا – ألا يفقد الشاعر ذاته وقناعاته فيكتب حسب المواصفات السائدة، ولو تحت ضغط مقولة «الزبون دائما على حق» فقد استجاب للشكل القصصي، ولكنه تمسك بالوزن (بالبحر أو بالتفعيلة) كما تمسّك بالقافية[40].

هكذا تعلن الوشائج عن نفسها بلا مواربة، ولكن الثمرات الفنية لم تكن أبدا في مساحة هذا التواصل أو التطلع الذي حملته النيات، ولم تحققه القدرات، فظلت مفاهيم التراث اللغوي والشعري هي الغالبة، على الرغم من أن اطلاق بعض الأحكام العامة لا يأخذ حجم المخاطرة، فقد كان الفرج، رغم لغته التجريدية الخالية من المجاز وأنواع التصوير الفني يملك قدرة واضحة على رسم الصور الكاريكاتورية، وهو يرسم بالكلمات دون لجوء إلى المجاز، ونستطيع أيضا أن نقول إن لغته هي الأقرب إلى اللغة العصرية (الصحافية)، ونستطيع أن نزعم أن الزبيري هو أنقى من أخلص أداته الفنية لدعوته السياسية، وأنه كتب رواية سياسية تعليمية متميزة، ومع هذا فإن عوامل الجذب «التراثي» ظلت تمارس سيطرتها على الملكة الشعرية لدى هؤلاء الأربعة، وإن بدرجة تختلف.

قد تكون نقطة البداية الصالحة لفحص العلاقة بين الآثار التراثية ومحاولة التحديث ماثلة في تعريف الشعراء الأربعة للشعر، إن هذا التعريف – إلى حد كبير – يرتكز على المفهوم الخاص، ويكشف عن «رسالة الشاعر» كما يعتقدها كل منهم.

أما الفرج فله قطعة بعنوان «الشعر» وقصة منظومة بعنوان «الشاعر»[41]. وفي القطعة يصف شعره ومنهجه بدقة بالغة. يقول:

والشعر – لولا بحور الشعر واسعة –

أدواحه، كل زهر جاء من فنن

ومـــا الـعـــروض ســـوى الأغـــلال مـــقـــفلـة

من الـقـــــوافي بـأقـــــفـــــال علـى الـزمـن

وربّ مــــعنـى لطيف غــــيـــــر مــــتـــــزن

تـركـــــتـــــه لســـخـــيف اللفظ مـــتـــزن

إنـي أرى الـشـــــعــــر في المعنـى ولست أرى

فـي عـــــــابـد الـلـفـظ إلاّ عـــــــابـد الـوثـن

واللفظ مـــهـــمـــا بدا في الوزن مـــؤتلفـــا

تـأتـي المعــــاني لـه كـــالروح في البـــــدن

إنه يهاجم العروض، وجنايته على المعنى، كما يعتبر الشعر معنى، ويتسق هذا ومهاجمته العروض، وحين يعرض لعلاقة اللفظ بالمعنى فإنه لا يجاوز ما قال القدماء: اللفظ جسم روحه المعنى. ولكن شعر الفرج لا يصنّف فنيا من أشعار المعاني كما كان يصنّف شعر أبي تمام أو المتنبي أو المعري، إن المعنى عنده يعني نظم الأفكار – مهما كانت عامية أو سطحية – دون اهتمام بالتصوير أو العاطفة، ومن هنا كانت منظوماته التي استهلكت نصف شعره في تاريخ نجد وآل سعود، وهو نمط يعيد إلى الأذهان المنظومات العلمية التي استشرت في أزمنة تدهور الثقافة العربية (العصر المملوكي وما بعده). وأي شعر نجده في «تعليقه» على الصدام بين الملك عبدالعزيز وقبائل البادية التي ناصرته أولا، ثم عارضته حين تطلع إلى «تمدين» الدولة؟يقول الفرج:

ومن أكـــبــــر البلوى عليــــه قـــبـــائل

من البـــــدو في تلك المـمـــــالك تضــــربُ

يســـــيـل دم الـثـــــــارات بـين بـطـونـهـــــا

وديدنـهــــا في الـغــــزو تسطو وتنـهب

ومن رام إحـــيـــاء الـشـــعـــوب فـــلا أرى

يـتـمّ لـه وسـط الـبــــــــــداوة مـطـلـب

ولا أرى فـــيــــهم والجــــهــــالة طبــــعــــهم

وعــــادات ســـوء عندهم وتعـــصّب[42] ..الخ

لقد أدى هذا التصور للشعر، وأنه معنى ، وأن العروض قيد وغلّ، إلى شيوع النثرية، واللغة التقريرية، حتى يقول عن اللاجئين، مثلا:

يا قـوم، هل فـقـد الإنسـان قـيـمـتـه
فـصـار يا قـوم كـالمسـتـأسـد الضـاري
ألا قـلـوب، ألا عـطـف، ألا صـلـة
حـتى ولو من صـلات الجـار للجـار(43)

ولسنا نظلم شعر خالد الفرج إذا قلنا أن الكثير من شعره ينتمي إلى هذه الطريقة المجافية لروح الشعر وفنه قديما وحديثا، ومن الطريف أنه في قصة «الشاعر» يصور شخصية عصابية مريضة، تتنكر للمشاهد، للواقع، وتعيش بفكرة غريبة، تطلب بها تحقيق خيال لا يتحقق، وتلقى حتفها ثمنا لهذا الجفاء للواقع.

أما الزبيري – وشعره سياسي في جوهره كما اشار هو نفسه – فإنه في مقدمته لديوانه «ثورة الشعر» يقول: «وقد يكون الشعر كما أتصور يعني الصدق الذاتي، كما يعني الصدق الموضوعي» وهذا الجمع بين الذات والموضوع في درجة الصدق لا تسيغه غير عقلية تعودت التوفيق بين المستحيلات. على أن الثقة التي يعلقها على الشعر ومقدرته تبلغ حد اليقين «الرومانسي»، وكما تدل مقدمته على هذا، فإنه في قطعة بعنوان «إلى وطني» جعلها خاتمة ديوانه المذكور، يكشف عن قناعته بقوة الشعر وقدرته على التغيير، ثم صدمته في أن الأمور تكشفت على عكس ما كان يعتقد:

أضلني وهْمُ شـعـرٍ كنت أنسـجـه
سـحـرًا يحـوّل قلب الصـخـر ألحـانا
وهالني شـؤم مـا اسـتكشـفت من جـثث
قـد كنت أحـسـبـهـا من قـبل تيـجـانا
فـرحت أشـعل بالقـيـثـار مـقـبـرة الـ
ـمـوتى، وأنفض أغـلالاً وأكـفـانا
أصـبـو إلى أمـتي حـبـاً وأبعـثـهـا
بعـثـاً، وأبني لها بالشـعـر بنيـانا

أصـــوغ للعــــمي منه أعـــيناً نـزعت

عنـهم، وأنســـــجــــــه للـصمّ آذانـا

ومـــا حـــملت يراعي خـــالقـــاً بيـــدي

إلاّ ليـــــصنع أجــــيـــــالاً وأوطانـا

يخـــاله الملك الســـفـــاح مــــقـــصلة

في عنقـــه، ويراه الشـــعب مـــيـــزانـا

فـــهـــاكِ يا أمـــتي روحـــا مـــدلّهـــة

عــصــرتُهـــا لخُطاك الطهـــر قـــربانـا

كأسـاً من الشـعـر لو تُسقى الشمـوس بها

ترنّحت ومـــــشى التـــــاريخ سكرانا

هل يلتـقط الحسّ نغمـة «الاعتذار» عن مـدائحه للإمـام وولي عـهده، وتمسكه بما يعتقد من قدرة الشعر؟ إن مقدمتـه تشرح الشطر الأول من يقينه، وهو أنه ظن أنه بمدائحه للأئمة، والاعلان عن نظرته إليهم كما ينظر عامة الشعب، ربما استطاع التأثير فيهم وتحريكهم في اتجاه الإصلاح، فلما تيقن من عبث المسعى لم يفقد إيمانه بالشعر، ولكن تحوّل به إلى الشعب.

ويضع المعاودة – في صدر ديوانه لسان الحال – صورة له، تحتها ثلاثة أبيات تقول:

ترفـــعتُ إلاّ عن فـــعــــالٍ زكـــيـــة

تبـــرهن عن فـــضلي وتنطق عن مـــجـــدي

وأوقـــفت أشـــعـــاري على نصح أمـــتي

ولـم أتبـــذّل في مـــقـــال ولا قـــصـــد

فكان جـــزائي أن أكـــون كـــمـــا أرى

أحـــاول غــرس الزهر في الحــجــر الصلد

إن تفاخر الشعراء بشعرهم مألوف، والشعور بقصور الجزاء متوقع، ويغنينا فهمه لرسالة الشاعر، وهي نصح أمته، وحراسة القيم بمجانبة التبذّل.

ويقر المعاودة للشاعر بهامش عن حق الشاعر في اتباع هواه إذ يقول:

والشــعــر خــيــر مــتــرجم عن خــاطر
أبــدًا إلــى أهــوائـه مــنــقــــــــــاد[44]

ولكنه يفعل هذا في سياق قصيدة مدح، فكأنما يجاري المتنبي في اعلان عاطفة الحب للممدوح، وأن هذا المدح يصدر عن هوى خاص أو صداقة، وليس رغبة في النوال. أما قطعته بعنوان «الشعر»[45]فإنها تعيد ما سجله تحت صورته عن رسالة الشاعر في قومه.

ولعل عبدالله الخليلي – من بين الأربعة – الشاعر الوحيد الذي خاض في معنى التجديد الشعري، وبخاصة في القالب الموسيقي. وقد ناقشه استاذان ناقدان: أحمد درويش، وعبداللطيف عبدالحليم، في ما أثار من مفاهيم، وله في سياق قصيدة وجه بها إلى صديق أبيات عن الشعر تكشف عن فهمه له، ولرسالته، وآفاقه:

هو الشــعــر، لو راض الحــقــيــقــة وحــدها
لضــاقت مــجــاريه على كل مــعــرب
ولـكـنـه راض المجــــاز مطاوعــــاً
فــأوفى على غــاياته غــيــر مــتــعب

وهذه الحفاوة بالمجاز تناسب اهتمام الشاعر الخليلي بالصورة البيانية، كما سنرى، وفي هذه القطعة ذاتها يستخلص مبدأ «عروضيًا» مهمًا، وهو أن بعض الأوزان غير مطربة، ثم يقول في ختام الفقرة:

ومــا الشــعــر إلاّ رقــة في مــشــاعــر
وقــــد طالما أوحى بشيء مــــغــــيَّب
وقــــد طالما أدلى بمعنى مــــبــــعّــــد
فلـفَّـــــفـــــه في بُرد لـفظ مــــقــــرب

....

وإنَّ من الـشــــعـــــر البليغ لحكمـــــة
فــــأكــــرمْ بطيب لاح من فم طيِّب[46]

هكذا دارت جملة هذه التعريفات في حدود الموروث العربي منذ الجاهلية، وحتى مشارف عصر شوقي، وقد حققت دواوين هؤلاء الشعراء هذه التعريفات من حيث الالتزام بأغراض الشعر كما حددها القدماء، ومن حيث أسلوب الصياغة وبناء القصيدة، وتحقق هذا – عمليا – في تنظيم محتوى دواوين هؤلاء الشعراء في تبويبه ما بين المدائح، والإخوانيات، والمراثي، والاجتماعيات، ولم يخرج عن هذه القسمة غير ديوان الزبيري، لأنه في السياسة جملة وتفصيلا، حتى في مراثيه وحنينه، فهو لا يرثي غير شهداء النضال، ولا يحن إلاّ للوطن ناعيًا على الذين يحولون بينه وبين العدل والحرية.

لقد كانت دعوة الاستنارة والتطلع إلى الجديد هدفا مشتركا بين الشعراء الأربعة، وباستثناء قصائد المديح التي ظلت مغلولة بقيود مدائح التكسب التراثية، فإن استشراف العصر والفرح بمنجزات التقدم والدعوة إلى العلم، وإلى التعليم مما التزم به الجميع في سياقات مختلفة، لا تفترق مناسبة دينية، عن احتفال وطني، عن الحفاوة بضيف كبير[47]، وهنا أيضا يستثنى الزبيري وإن تضمنت دعوته السياسية حرصا على المعاصرة والتقدم.

ومع هذا ظل الأثر التراثي هو الأقوى لأنه يتخلل المضمون، ويتجسد في الشكل بالكامل، فإذا كان تقسيم الشعر إلى أغراض سلوكا تراثيا، فإن بعض هذه الاغراض حديث ينتمي لعصر الشاعر، ولكن نسق القصيدة ظل تراثيا، ولسنا نقصد بالنسق الوزن والقافية، وكلهم يلتزمون الوزن والقافية، وما جرى من تنويع عند الخليلي لم يجاوز طريقة القدماء في المسمط والمزدوج والموشح... وإنما نقصد ما يتجاوز الوزن والقافية إلى استخدام اللغة، والصورة، ومراعاة شرائط القدماء في صناعة القصيدة، وبصفة خاصة: براعة الاستهلال (المطلع) وجودة الختام (المقطع)، فضلا عن التعلّق بالمأثور من القول في صيغة تضمين، قد لا يصل إلى مستوى التناص المؤثر، لكنه يدل على نوع من التوجّه.

يهتم الفرج اهتماما واضحا بالمطلع، وتأكيده للإيقاع يتجاوز ما جنّده القدماء من ضرورة «التصريع»، إلى نوع من اللعب باللغة اعتمادا على الاشتقاق أو الإيحاء الصوتي. ولنقرأ هذه المطالع لقصائد:

1- أف لهذا الوضع أفٌّ
إن لم تفوا بالقول كفّوا

2- أنستنا يا يونس
ولأنت نعم المونس

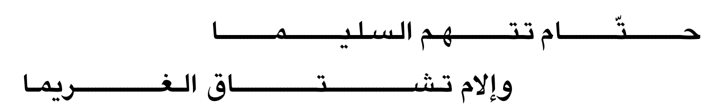
3 - عقدت اجتماعك يا جامعة
فهل أنت مبصرة سامعه

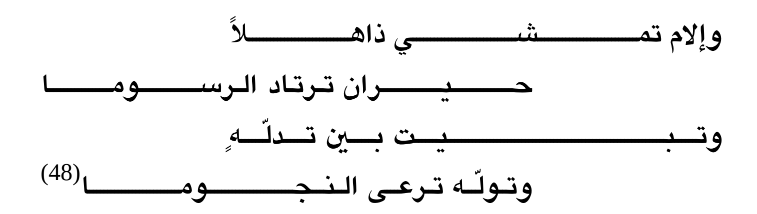
4 - (بنيتو) بنيت صروح الفخار
وجددت مجد بنى الأصفر

5 - الحمد لله ربي
قد أسلم اليوم (فلبي)

فها هنا تنغيم زائد، والتواء بالمعنى للملاءمة الصوتية، فمثلا هذا المطلع عن ديكتاتور إيطاليا «بنيتو موسوليني» يشتق من اسمه الفعل «بنيت» أو يعيد اسمه الأعجمي إلى هذا الفعل العربي، ومع هذا تمضي القصيدة في تقريع الديكتاتور والسخرية من صنيعه، ولا تسلم له بأنه بنى صروح الفخار، ولا أنه جدد مجد الرومان!!

وفي حين يهتم الفرج بالمطالع اهتماما بيّنا، يهتم الخليلي بالمقاطع بحيث يحقق الشرط «التراثي» بأن خاتمة القصيدة ينبغي أن تشعر بأنها انتهت، وأن تكون في صياغة مستقلة لأنها آخر ما يبقى في السمع (ولأن الأمية فاشية) فربما كانت تلك الخاتمة كل ما يبقى في ذاكرة المتلقي العادي من القصيدة. سنجد عنده المطالع التقليدية، من مثل:


حتّام تتهم السليما
وإلام تشتاق الغريما



وإلام تمـــــــــشــــــــــي ذاهـــــــــلاً
حـــــــيـــــــران تـرتـاد الـرســــــومـــــــا
وتـــبـــــــــــــــــيـــت بــين تــدلّــهٍ
وتـولّـه تـرعـى الـنـجــــــــومـــــــــا(48)

فهو يجرد من نفسه شخصا آخر، ويمضي مع هذا الشخص يحادثه حديثا نفسيا، ثم يضع هذا الآخر (نفسه) بين الرسوم والأطلال، ويعبر عن قلقه بأنه يرعى النجوم. وتتعدد صيغ الخطاب في مطالع قصائد الخليلي من مثل:

1 – **قـــــفــــــا بـي بين أطـلال بـلـينـا**
نســـائلـهـــا عـــســـاها أن تـبـــينـا

2 – **أهاجك البـــرق لما لاح مـــقـــتـــربا**
فـــبتّ تســقـــيـــه من عـــينيك منسكبـــا

3 – **نبـــئـــيـــه عن شـــأنه نبـــئـــيـــه**
واصـــدقـــيـــه الحـــديث لا تكذبيـــه

فهذه جميعا من طرائق المأثور، حيث يجرد الشاعر من نفسه شخصا(أو أكثر) يتجه إليه بالحديث، أو يوجه الكلام إلى امرأة مفترضة...إلخ. ولكن العناية أشد وضوحا وانتماء للطريقة القديمة، حتى من هذه المطالع، وبصفة خاصة حين توجه القصيدة إلى شخص محدد، حاكم، أو صديق مثلا. فإذا كان من المألوف أن تنتهي قصائد الضراعة والمديح النبوي بالصلاة والسلام على الرسول(49) وقد التزم الخليلي بهذا التقليد، فإن «إخوانياته» – بصفة خاصة – تنتهي بتوجيه خطاب مباشر إلى الصديق، بما يمكن أن يعد نصيحة، أو وصية، أو حكمة، وكثيرا ما يتضمن ختام القصيدة كلمة «الختام» ذاتها، وقد يكون لها إيحاء جنسي في بعض المداعبات الاخوانية. وأخف هذه الإيحاءات ما يدل عليه قوله في ختام قصيدة:

وإن نلت منهـــا زورة بعـــد غـــفـــوة
فـــقـــــدك منـالاً رغـم لاح مـــــؤنـب
وإن رمت منهـــا قـــبلة فـــتـــســـامـــحت
فـــذلك أقـــصى بغـــيـــة المتطلب

فـفضّ خـتـام المسك عن خـمـر ريقـهـا
لتـشـرب شـهـد الحب من خـيـر مـشـرب

لقد احتاط لنفسه، فجعل الزيارة بعد الغفوة، ويعني زيارة طيفها في المنام، أما حين يرد إليه سؤال في حل الحب والنظر (وقد وجه مثل هذا السؤال لمحمد بن داود الظاهري، الفقيه، صاحب كتاب الزهرة) فإن ختام القصيدة يوجه المعنى:

فـإن أتـى الحـبـيـب بـعْـ
دُ شـاكـيـاً لـم نـصـغِ لـهْ
ولا قـصـاص عـنـدنـا
لـه إذا مـا أمّـلـه
لـكـن قـصـاص غـاصـب
نـعـطـيـه مـهـمـا سـأله
واحـدة بـمـثـلـهـا
أو مـائـة مـعـجّـلـه
ذاك قـصـاص الحـب بـيـ
ـن أهـلـه أن تـسـلـه
وهـكـذا لـيـس لـه
مـن ديـة إن قـتـلـه
حـكـم يـجـيـزه الـهـوى
والحـب رغـم الجـهـلـه
فـاقـتـلـه وافـتـضّ خـتـا
م المـسـك رمـزًا لـلـصـلـه(50)

وقد تكررت هذه الإشارة المجازية، من مثل قوله في قصيدة «مرفأ العاشقين»، لحبيبته التي خامرتها الشمول:

هـلـمّ إلـيّ.. إلـى قـبـلـةٍ
ولـو بـين فـرعـك والمـفـرقِ

لأحـــــيـــــا بـهـــــا بـين أهل الـهــــوى
أمـــــيـــــرًا على صــــهــــوة الأبلـق

لكنها – وهي أكثر شغفا به – ترفض قبلة الجبين، ولم لا وقد خامرتها الشمول، وداعبها الحب في لطفه، فعادت تبوح ولا تتقي، فقالت:

حـــبـــيـــبي بدأت بعـــيش الغـــرا
م ، فـــفض الخـــتـــام ولا تشـــفق[51]

وإذا كان استطرادنا إلى هذه النقطة بهدف تأكيد التأثر بالنمط التراثي في تشكيل ختام القصيدة، فإنه كشف عن أمر آخر، هو محاولة التمرد على مألوف التصور لعاطفة الحب في ذلك التراث ذاته، مما يعني – أو قد يعني – أن الشاعر الحديث والمعاصر ليس باستطاعته أن يكون «قديما» يعيش في غير زمانه مهما التوت موهبته في الاتجاه نحو القدم، وليس باستطاعته أن يكون «حديثا» بالمعنى الفني طالما ظل متعلق النفس والمعجم والإيقاع بذلك النمط القديم.

إن الاتجاه إلى النمط القديم يأخذ صورا مختلفة في دلالتها على وجهة التعلق، ودرجته، قد نتلمسه في مفردات اللغة المستخدمة، وهنا سيكون التراث «لغويا» وليس شعريا، وسنجد صراعا واضحا بين مستويين من المفردات يصعب التوفيق بينهما عند الشاعر الواحد، فضلا عن أن يتجسّد هذا في القصيدة الواحدة. قد نجد في ديوان الفرج مفردة مثل «مستشزر» ص72 و«ضيزى» ص83 و «حشاشة من الخوف» ص 55 و«ثكلته أمه» ص 58 و«تقاعسوا» ص67 ويجعل من الملك عبد العزيز «الطغراء» ص 92.

وهذه الكلمة بذاتها استخدمها الخليلي «وحي العبقرية ص135» وهذا المستوى اللغوي (المفردات المهجورة) لا يناسب الشاعر السياسي الملتحم بالجمهور، ولهذا سنجد المفردات المسرفة في حداثتها هي الأوضح لدى الزبيري، بل إنها تتجاوز الوضوح إلى الابتذال ومصادمة الشعرية، كأن يذكر «البنسلين» (ثورة الشعر ص93)

«والأوكسجين» ثورة الشعر، ص96. بل إن صور الحياة الحديثة تفرض وجودها على خيال الشاعر، وبخاصة حين يريد أن يتهكم ويردع الناس عن اسباغ القدسية على المظهر الزائف:

وهبـــــوه أرواحكم وانفـــــخـــــوه
نفخ طفل بالونه يوم عـــــيَّـــــد
قـــــدِّمـــــوا من رؤوسكم قطع التـــــغـ
ـيـــــيـــــر إن شُلّ رأســـــه أو تبلّد[52]

أما المقدس الزائف فإنه ليس أكثر من ممثل يضع قناعا يؤثر به على السذج:

يتـــبـــاكى على الضـــحـــايا كـــمـــا يبـ
ـكي كـــبـــار الأبطال في المســـرحـــيـــة[53]

وقد تكررت هذه الصورة عند الفرج والخليلي أيضا. أما مفردات اللغة عند الفرج فإنها – في غياب المدى المجازي ونزعته المباشرة في التعبير والتصوير، فإنها الأقرب إلى اللغة اليومية المستخدمة، والأقرب إلى النثرية في نفس الوقت، فنجد «مارس الحرب» ص67 و «الخطر الأسود» و «بنج» ص75. أما المعاودة فإن ما يشغله في المفردة أن يحقق «طباقا» ، وهذه أمثلة من ديوانه:

وهل لرايات عـــــز بعـــــدمـــــا طويت
نشـــــر...ص53
لقـــــد نظرت إلى الماضي فـــــأضـــــحكني
وقـــــد نظرت إلى يومي فـــــأبكاني ص63
إن قـــــوّض الحـــــزن فـــــيـــــه صـــــبـــــرنا فلكم
أحـــــيـــــا بنا مـــــيت الآمـــــال والهـــــم ص81

ويبلغ الخليلي المدى في استجلاب المفردات المهجورة، واللعب باللغة، وبمعاني المشترك اللفظي حتى يبني موشحة كاملة على اتخاذ كلمة «الخال» قفلاً لكل بيت مع اختلاف المعنى[54] ويستخدم كلمات من مثل: مسحنفر، ولا اطّباني، مشمعل، أمش

ويعلو كوره، لا لعا، مصمئل، ابن بجدتها، صافن، بخ بخ، أبو مرة (كنية إبليس)، جديل محكك، عيص، بل قد يجمع بين المهجور والعامي في سياق واحد، كما في قوله عن ابن نور الذي حارب العمانيين:

كم من الأنهـار قـد غـادرها
وهي للكاسـر في الدوّ عـرين
وقـرى ناضـرة خلّفـهـا
صحصحاً يكبو بها العود الهجين
غـيـر أن الله لا يهـمل في
حكمـه لو أمـهل الناس سنين[55]

فالبيتان الأول والثاني من نسج خاص، يقارب التراث، في حين يتردّى البيت الثالث في حكمة عامية، ولغة عامية كذلك. ويبدو الأمر أكثر تنافرا حين يأتي في سياق الغزل، كأن يقول عن «ذات الخمارين»:

أتلهـبني الحسـناء وهي مـغـيظة
وأرضى حيـاة الوغد فقـعـاً بقـرقـر
وتأخـذ من عـرضي وجـاهي لسـانها
كـأن لم أكن بين الورى فـوق منبـر
وتنشط في وجـهي بكل بسـاطة
كـأنيَ من بعض الفـتـات المخـمّـر[56]

ولا نعرف – بدقة – العلاقة بين تخمير بقايا الخبر واعتراض هذه الحسناء سبيله (بكل بساطة) غير ان هذا الشطر – بكل بساطة أيضا – ليس من مستوى هذا الشعر، بل ليس فيه شعر على الاطلاق. على أن الخليلي الذي يحرص على أن يبدو شاعرا عصريا يلجأ كثيرا إلى استخدام مفردات جديدة، فنجد عنده: ذبذبة كهربية (ص201)، عبر الأثير (ص 573) يومها التذكاري (ص381)، دور التفاعل (ص385)، مثلت دورًا ساحرًا (ص401)، بل يسأل محبوبته:

سمراء ما هذا التفاعل بيننا (ص412).

أما المستوى الآخر من العلاقة بالقديم فيتجلى في الاستعانة بصيغ المأثور وإن يكن بدرجات متفاوتة، قد تكون مجرد اشارة، أو كلمة، أو صورة، مما جرى عرف البلاغة القديمة على اعتباره نوعا من «التضمين»، وقد يبلغ مدى «التناص»[57].

إن القرآن الكريم، والشعر القديم، وبعض الأمثال والحكم هي التي تمثل مرجعية التضمين والتناص على السواء. وهنا يتصدر اسم الخليلي أيضا، ويأتي الفرج في المستوى الثاني من الالتفات إلى القديم، ويقاربه المعاودة، ولا يكاد الزبيري يستعين به في ديوانه، وإن لجأ إليه كثيرا في روايته الطريفة «مأساة واق الواق».

إن الخليلي يستعين بعبارات من الشعر القديم، مثل «المندل الرطب» ص40 والأمثال: أهدى من القطا ص136، وإذ نقرأ هذه الصورة فإننا لن نخطىء مصدرها التراثي، يقول عن أشواقه للنبي:

من فؤاد كأنه الطائر المو
ثق في الفخّ عزّ منه النجاء
كلما داعب النسيم جناحيـ
ـه هوت باضطرابه الأهواء
يتعايى على القوادم حيرا
ن وغلّ الأشراك فيه عياء[58]

لقد استمد صورة قلب ابن الملوح في ليل عنائه:

كأن القلب ليلة قيل يغدى
بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزّها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما ترجّى
ولا في الصبح كان لها براح

على انه قد يضع البيت أو البيتين على صورتهما، أو إحدى روايتهما، حريصا على وضع قوسين، كما فعل في ما أخذ عن عدي بن زيد العبادي، حين

نعى على بعض بنى أمية استبدادهم بالحكم، مستعينا ببيتي عديّ في تقرير حركة الزمن وحتمية التغيير:

رب ركبٍ قــــــد أنـاخـــــوا بـيـنـنـا
يمـزجـــون الشـــــهـــــد بالماء المعـين
عـــصف الدهـر بـهم فـــانقـــرضــوا
وكـــــذاك الـدهـر حـــيـنًا بـعـــــد حـين[59]

واستعانات خالد الفرج بالتراث الديني والفني محددة بالمألوف الظاهر جدا، وهذا مؤشر على سطحية علاقته بالشعر القديم، من مثل: «لكل شيء إذا ما تم نقصان» – أو: «اللاجئون من الرمضا إلى النار»، أو «أقبرة الرهط»، وهذا يوصله إلى الحكمة العامية، فوعود الغرب عن «الهدنة» هي من كلام الليل...

هـي مـن كــــــلام الـليـل لما أشـــــرقـت
شـمس الحــقـيـقـة ذوبتـه فـســالا[60]

أو: «لو كنت من مازن».. الخ.

ولا يذهب المعاودة بعيدا عن المدى الذي بلغته مقدرة الفرج المحدودة، بل لعله أقرب إلى السطح منه، فيقول مثلا، في ذكرى المولد النبوي الشريف:

فـــذلك مـــفــتـــون بتـــقليـــد غـــيـــره
وهـذا غـــويّ في الجـــــهــــالة ملحـــــد

فنشتم رائحة طرفة، دون أن نصل إلى عمقه، وإذ يبدأ قصيدته :«مجد العرب السالف» بالغزل – على مأثور التقليد العربي – فإن الحبيبة تبقى مجمّدة في رموز الجمال القديم:

أفـــاتـرة الأجـــفـــان ضـــامـــرة الحـــشـــا
بـعـــيـــدة مـــهـــوى القـــرط ليس لهـــا نـد

وكذلك يستمد ابن زيدون في ليله الطويل، وشوقي في صبغ الحرية باللون الأحمر..الخ

وتعلو درجة التداخل، أو التناص، حين يلجأ الشاعر إلى التخميس، أو الترجمة عن الفارسية، وقد توسع الخليلي في النوع الأول، وتوسع المعاودة في الترجمة، كما

ظهر أثر الخيام عنده، وعند الفرج أيضا، وظل الزبيري بمنأى عن هذا كله إلاّ في القليل النادر، كأن يقول في مدح ولي عهد الإمامة:

وترى العـــيـــون تســـيغ نورك لهـــفـــة

وتضم مـــحـــجـــرها عليك وتطبق(62)

فهنا يتحرك الشعور نحو بيت المتنبي في سيف الدولة:

وقـــــفت ومــــا في الموت شك لواقف

كــــأنك في جــــفن الردى وهو نائم

ولكنه كان الأكثر حضورا حين يستحيي «روح» التراث في رصانة لغته، وقوة صوره، ووضوح ايقاعه، وكبرياء معاني أصحاب المواهب العالية، كما نجد في قوله:

خـــــرجنا من الســـــجن شم الأنوف

كـــمـــا تخـــرج الأســـد من غـــابهـــا

نمرّ على شـــــفـــــرات الســـــيـــــوف

ونأتي المنيـــــــة من بابهـــــــا

ونأبى الحـــــــيـــــــاة إذا دنّست

بعـــــسف الطغـــــاة، وإرهابهـــــا

ونحـــتـــقـــر الحـــادثات الكبـــار

إذا اعـــتـــرضـــتنا بأتعـــابهـــا

ونعلم أن القـــــضـــــا واقع

وأن الأمـــــور بأســـــبـــــابهـــــا

ســـــتـــــعلم أمـــــتنا أننا

ركـــــبنا الخطوب حنانا بهـــــا(63)

ملاحظة:

تود المؤسسة الافادة بأن هذا البحث قد امتد وطال لدى الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله.. وقد اكتفينا بالقسم الأول منه بالاتفاق مع الباحث.

****

هــوامش

1 - أخذنا بسنة الميلاد أساسا للترتيب، وقد استقينا تاريخ ميلاد خالد الفرج من كتاب خالد سعود الزيد عن الشاعر، وذكر أيضا أنه توفي بدمشق عام 1954. أما الزبيري فقد أشار كتاب النصوص للمدارس الثانوية اليمنية أنه ولد عام 1910، ويذكر أحمد محمد الشامي في كتابه: قصة الأدب في اليمن (ص468) أن الزبيري قتل عام 1964 عن ثمانية وأربعين عاما، فيكون مولده عام 1916، وهو يخالف المعروف عن تاريخ قتله المجمع عليه أنه يوم 31 مارس 1965(انظر أقرب المؤلفات إلى هذا التاريخ كتاب :الزبيري.. شاعر اليمن، تأليف عبدالستار الحلوجي - 1968(ص107)، ويخالف عبدالعزيز المقالح في كتابه: الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني، في تاريخ ميلاده إذ يذكر (ص128) أنه عام 1918- والتاريخ الأول أقرب الى التصور إذ يتلاءم والدور المبكر الذي تصدى الزبيري لأدائه. أما المعاودة والخليلي فقد أمدنا «معجم البابطين» بتاريخ ميلاديهما، وقد توفي المعاودة - كما أشارت الصحف - إبان كتابة هذه الدراسة (مايو 1996). وقد استبدل بقاسم -المسجل على غلاف ديواني المعاودة - اسم :جاسم، وهو النطق الخليجي لقاسم، وبهذا أخذ المعجم، ولعل الشاعر فضله أخريات حياته.

2 - من هذا القبيل قول خالد سعود الزيد: «لست أعلم رجلا كان له من الفضل على الحركة الفكرية المعاصرة في الجزيرة العربية مثل ما كان لخالد الفرج رحمه الله، لقد كان نموذجا فذا وطرازا فريدا، فهو من القلائل الذين يصنعهم القدر ليؤدوا دورا لا بد من تأديته، حين يحين وقته، وتستنفر بواعثه» - خالد الفرج: حياته وآثاره - ط ثانية 1980- ص17. وكذلك ما قرظ به قاضي المحكمة الشرعية بمسقط ديوان «وحي العبقرية» للخليلي حين يقول :«ولئن افتخر العصريون بشعر شوقي والرصافي والزهاوي وأمثالهم .. فإننا نفتخر في جيلنا هذا بشاعرنا المشار إليه، فقد جاءنا بما لم يأت به أولئك، وأسمعنا ما لم نكن نظن أن نسمعه في شعر شاعر ما» - ص10. وفي مقدمة الطبعة الثانية من ديوان المعاودة يوصف بأنه شخصية فذة ذات شاعرية مطبوعة، وحتى مقدمة ابراهيم العريّض للديوان الثاني «لسان الحال» وهو الأعرف بالشعر وأسراره لم تخل من مبالغة، إذ يجعله ندًا للجواهري في وطنياته ويصفه

بصدق التصوير، والبيان الرصين. في حين يقول الشاعر – المعاودة – عن نفسه :«صحيح إني شاعر مقلّ، ويقولون عني أيضا إنني شاعر المناسبات، أرادوا بها نقدا، وأعتبرها لي شرفا وحمدا، فلا يسمع لي شعر إلاّ إذا اهتاجت العاطفة لذكرى دينية أو موسم قومي أقف فيه في جموع الناس مناديا إلى الإصلاح مذكرا بالماضي السعيد.. »الخ. ونرجح أن التعطش لأداء الأدوار والمبالغة في أهمية الماضي وراء هذه النزعة التي لابد أن تتراجع وتتحفظ مع تعدد الدراسات واهتمام النقاد بهذا النتاج، ويتأكد هذا حين نجد أن الزبيري وهو أعلاهم موهبة وتمكنا، فضلا عن ارتباط الكلمة بالفعل في تجربته الوطنية/الفنية، تعددت عن شاعريته المؤلفات، واختلف في تقدير قيمة ابداعه، بتفاوت كبير، لنقرأ دراسة عبدالعزيز المقالح: «الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني»، ودراسة عبدالله البردّوني :«من أول قصيدة، إلى آخر طلقة» ومناقشة وتفنيد أحمد بن محمد الشامي، في كتابه :«من الأدب اليمني» لتعقب البردوني، ولم يغمط هذا الاختلاف أهمية الدور «الشعري» الذي قام به الزبيري وهو أنه «الجسر» (مجرد جسر!) عبر عليه الشعر اليمني من القرون الوسطى إلى القرن العشرين. انظر كتاب المقالح –(ص43).

3 – يقرر الزبيري في ديوانه «ثورة الشعر» أنه أهدر كثيرا من شعره الذي يسميه «القصائد الوثنية التي قلناها في دور الطفولة الوطنية» (ص99) ويقصد بعض مدائحه في الإمام وأبنائه. ثم يثبت قطعة من قصيدة لاتزال تملك أهمية خاصة، كما يراها، ومع هذا يحذف منها ما يتصل ببعض الحكام العرب الذين تغيّر رأيه فيهم (ص101) وفي مكان آخر يشير إلى قصيدة ودّ أن يبعثها إلى السجناء، غير أنها ضاعت من يده فلم يتذكر منها غير ثمانية أبيات سجّلها (ص130). وفي كتاب البردوني (ص19) يذكر ان الزبيري كان يعدّل ويضيف في قصائده. ويعود البردوني في مكان آخر ليكشف عن دوافع التبديل – أو بعض دوافعه – فيذكر أن قصيدة في رثاء السيف ابراهيم الذي قتل في ثورة 1948تحولت الى قصيدة في رثاء الشعب ويشرح البردوني الموقف معتمدا على النشر الاول للقصيدة فقد «صدّر مقدمة للقصيدة أكد فيها أنه بدأ هذه القصيدة إثر سقوط حكومة الدستور 48، وأنه أتمها في حدائق القبة بمصر بعد ثورة 23 يوليو 52، فهل أحسّ الزبيري أن قصيدته في رثاء إبراهيم كانت منشورة، وإذا نسيها البعض فسوف يذكرها آخرون؟! غير أن مرثاة

السيف ابراهيم التي ذاعت آخر الاربعينيات كانت مكتملة، وأطول من المثبتة في الديوان وأجود شعرا من المثبتة في الديوان وأجود شعرا من المثبتة المعدلة، لأن إحلال أبيات مكان أبيات عوّق تدفق القصيدة، ورهلها بنتوءات لكي تختلف عن الأصل باختلاف لحظات تعبير القصيدة عن قولها...»الخ – انظر (ص68) من :«من أول قصيدة إلى آخر طلقة».

4 – شاعر الشباب هو لقب المعاودة في البحرين، كما ذكرنا آنفا، ويعلل عبدالله الطائي هذا اللقب بمواقفه القومية وقصائده الغزلية، أما «شاعر الشعب» فقد أضيف إليه حين انضم إلى «هيئة الاتحاد الوطني»، وهي جبهة شعبية قدمت مطالب للحكومة، شفعها المعاودة بقصيدة ثائرة، اخرج بسببها من وطنه، فرحل إلى قطر، وفي قطر عاش رغم محاولة استعادته إلى البحرين. ومن الواضح أن شعره «القطري» في الديوانين إنما هو مدائح في أمرائها، وهذا يفسر اللقب المكتسب، انظر : الأدب المعاصر في الخليج العربي: (ص220) – معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة 1974.

5 – في الصفحة الأخيرة من ديوان «لسان الحال» يسجل المعاودة عناوين سبع مسرحيات، يصفها بأنها «تمثيلية شعرية»، وهي بترتيب ورودها:

رواية عبدالرحمن الداخل – رواية الرشيد وشارلمان – رواية سيف الدولة بن حمدان – رواية المستعصم بالله – رواية جبلة بن الأيهم – رواية العلاء بن الحضرمي أو دخول أهل البحرين في الإسلام – رواية يوم ذي قار.

وهذا الثبت اعتمده عبدالله الطائي في كتابه السابق، ولكن ابراهيم عبدالله غلوم في دراسته عن تجربة المعاودة المسرحية يضيف مسرحيتين ذكرهما له الشاعر بنفسه، وهما: سقوط بغداد أو هولاكو خان، وأبو عبدالله الصغير، وقد بذل الباحث جهدا طيبا في محاولة استخلاص أسس فكرية وفنية لهذه المسرحيات التي فقدت نصوصها، ولا يذكر الشاعر نفسه بيتا واحدا مما نظمه للمسرح، فلم يبق منها غير عناوينها، وبعض قطع متناثرة منتزعة من سياقها. انظر المقالة بعنوان :«الاحتفال والمصادمة: من نصّ القصيدة إلى نصّ المسرح» مجلة «كلمات» – يونيو 1984.

6 – عرضنا من قبل لنشأة المسرح في الكويت والبحرين، الذي يرتبط بتأسيس المدارس النظامية، وهنا نعرف أن ابراهيم العريّض كان سابقا ومواكبا للمعاودة في انشاء مدرسة خاصة، وفي صنع التمثيليات الشعرية، وقد كان الاهتمام بالتاريخ – موضوعا

– يسود المرحلة، وكان هو الممكن للشاعر غير المتمرس، وفي ظروف سياسية واجتماعية ضاغطة، على أن مسرحيات العريّض – التي نجت من مصير مسرحيات المعادوة – لا تعكس وعيا دراميا أو معرفة بطبيعة العرض المسرحي ومطالبه.

انظر: المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء: ص147-194– دار الكتب الثقافية – الكويت 1878.

7 – عواطف خليفة العذبي الصباح: الشعر الكويتي الحديث ص261-268 – جامعة الكويت 1973.

8 – القصيدة في ديوان خالد الفرج ص246 وانظر ملاحظات سالم عباس خداده في كتابه : «التيار التجديدي في الشعر الكويتي» ص199،200– الناشر: المركز العربي للاعلام – الكويت1989.

9 – قصيدة «حنين الطائر» في ديوان: ثورة الشعر – ص125 وقد نشر المقالح قطعة من قصيدة البلبل (انظر ص23–26) وقدّم فاروق شوشة دراسة عن هذه القصيدة: مجلة العربي – سبتمبر 1994.

10 – الأبيات من ديوان خالد الفرج ص54 وفي البيت الثالث تناقض دال، إذ علل تخوّف الترك من نهضة نجد أنها تريد أن تكون دولة عربية، ثم لم يلبث أن يكشف عن المعنى النقيض، وهو التطلع إلى مقام الخلافة، وهي – عادة – خلافة المسلمين، وليس العرب وحدهم، فهذا هو الأساس الذي قامت عليه الخلافة العثمانية، أو معارضة السلطان التركي باسم القومية فهو ما نهض إليه الشام.

12 – يطرح الزبيري مبدأ «التعامل مع القوى السياسية التي تمثل سلطان القديم» ودراسة روح الشعب عن طريق ممارسة الحياة التي تحياها الجماهير (ثورة الشعر: 15) ويعترف بأن هذا الأسلوب لم يؤد إلى نتيجة ايجابية، بل إنه وجد نفسه في السجن رغم مدائحه» ومن هنا نشأت فكرة التطامن للعاصفة...» ثم... أدرك أن الإمام يعادي كل تطور وكل اصلاح «وأنه لا ينفع معه رفق ولا لين، ولا استعطاف ولاثناء اذا كان المطلوب منه ان يحقق إصلاحا، ولو على الأسس الدينية» (ثورة الشعر:17). وفي كتاب أحمد بن محمد الشامي: «من الأدب اليمني» دفاع حار عن قصائد الزبيري ونهجه الإصلاحي، ورصد لقصائد للبردوني تسبق على ذات الطريق. انظر:ص85 وما بعدها.

13 - يشير الزبيري في «ثورة الشعر» إلى تطلع ثوار اليمن على تعاقبهم إلى الجامعة العربية، أو دول أو دولة عربية لتساعد في انجاح حركتهم، وما عانى الثوار من خدع وإحباط في هذا المجال. وفي «مأساة واق الواق» يتكلم عما يسميه «عقدة سيف بن ذي يزن»، ففي مشهد طريف في الجنة يلتقي العزّى محمود وسيف بن ذي يزن وعدد من شهداء اليمن الثوار، ومن بينهم ضابط عراقي يرمز له بالحرفين:ج ج، الذي ينقد موقف سيف التاريخي قائلا له: «...إنك استقدمت الفرس إلى بلادك وسممت روح الشعب بالاتكالية، وتركت فيه عقدة الاعتماد على الآخرين في حل مشاكله، وقد رأيت آثار هذه العقدة بنفسي عام48 فقد كان الثوار يسيطرون على البلد سيطرة تامة، ولكنهم كانوا يشعرون شعورا غريبا بأن الجامعة العربية يجب أن تحضر إلى عاصمة الثورة ولو لمجرد الضيافة، بل وكانوا يصرون على أن يشترك في حكومة الثورة وزراء من دول الجامعة، وقد ألحوا عليّ بصفتي عراقيا ان اختار بنفسي أي وزارة، أو أكون قائدا عاما للجيش، أو شيئا أكثر من ذلك، كما ألحوا على الأستاذ الجزائري ف.ر نفس الإلحاح، وكان هذا الأمر عندهم شيئا طبيعيا»:ص175.

14 - يبدأ شعر «الاجتماعيات» بقصيدة «فلسطين الشهيدة» وتحت هذا العنوان سطر يقول: «ألقيت في حفلة التبرعات لفلسطين في البحرين: ديوان المعاودة، ص37» وفي «لسان الحال» قصيدة أخرى بائية:ص25، وقيلت في حفل آخر لجمع التبرعات أيضا، أما قصيدة: يالثارات قومنا (لسان الحال ص44) . فقد ألقيت في حشد المتظاهرين من أعيان وشباب البحرين احتجاجا منهم على القرار الجائر بتقسيم فلسطين.

15 - يخاطب الشاعر الملك قائلا:

ربطت الحساء بأرض الحجاز
وأقصى عسير بجوف العمر
على القلزم، البحر يُسرى يديك
وفوق الخليج اليمين استقر
وما بين هذا وذا موطن
بقحطان ممتلىء مع مضر

فـــــــوحــــــــــدت قـلـب الـبـــــــــلاد الـعـظـيـم

وألــفــت مـــــــــــــا بـــين تــلــك الــزمـــــــــــــــر

الديوان: 90

16 – ديوان خالد الفرج:ص119،118

17 – ديوان المعاودة: ص19 وفي القصيدة أصداء لقصيدة شوقي التي وجه بها إلى الخديو عباس حلمي الثاني، المعروفة باسم «إلى عرفات الله»، وهي على وزنها وقافيتها.

18 – ديوان المعاودة: ص49،48

ومثل هذا نجده في قصائد أخرى، كما في قصيدة :«تحية العام الهجري» ص53 ويختمها بقوله:

بنـي الـعــــروبـة أنتم خـــــيــــر من ضـــــربت

بـنـبـلـهـم بـين كـل الـنـاس أمـــــــــــثـــــــــــال

لا ينـهض الشــــرق إلاّ بعـــــد نـهـــضــــتكم

ولا يــذود عـــن الإســـــــــــــــــــلام أبــدال

ويقول ابراهيم عبدالله غلوم في مقالته :«الاحتفال والمصادمة: من نصّ القصيدة إلى نصّ المسرح»: «نعتقد بأن اتجاه المعاودة إلى تمجيد العروبة لم يكن يمثل عنصرا ثانيا في تجسيد الفكر القومي،... وإنما كان يمثل جوهر هذا الفكر، ولم تكن المنظومة الإسلامية التي طالما ردد فضائلها إلاّ لبوسا لهذا الجوهر، إن العروبة عنده هي الفعل، والإسلامية هي ناتج هذا الفعل وانجازه الأساس».

19 – ديوان: وحي العبقرية:ص99

20 – ديوان: وحي العبقرية: ص106

ويستهل القصيدة بمدح الإمام بقوله:

إليك فــــقـــد أقــــدمت عــــزمي مـــشــــمـــــرا

إلى خطة تســــمـــــو على المجـــد مظهــــرا

إلـى مــــــوقـف يـعنـو لـه النـجـم ســـــاجــــــدا

وتـنـحـط عن عـليـــــاه شـــــامـــــخــــة الـذرا

21 - في صدر ديوان «وحي العبقرية» تنبيه إلى خطأ في ترقيم الصفحات، ولكن الواضح أن هذه الصفحات أزيلت بعد طباعتها وترقيم الديوان بحسبانها فيه، وليس مصادفة أن المحذوف هو «مجال القوميات» ص219-266 بكامله، وهو من ضمن خمس عشرة قصيدة بعضها عن الفدائي، وفلسطين، والعدوان الثلاثي على مصر، وحادث السفينة كليوباترا في ميناء أمريكي.. الخ. ولا نظن أن هذه القصائد استبعدت لأسباب تتعلق بموضوعها (المجّرد) ولعله رأى أنه تجاوز مستواها في النظم، أو تجاوزتها الأحداث ولم يعد أحد يتذكر هذه الموضوعات، ذلك لأننا نجد للخليلي قصائد في هذا الإطار ذاته وإن اختلف السياق.

22 - انظر: خالد الفرج: حياته وآثاره ص13وما بعدها- ط ثانية 1980مكتبة الربيعان. الكويت..

23 - ديوان خالد الفرج: ص228

24 - ديوان خالد الفرج: ص269

25 - ديوان خالد الفرج: ص114

26 - ديوان خالد الفرج: ص51 وقد خص الشاعر آل مقرن (ص58) بقصيدة مدح رفعها الى الملك سعود حين كان وليا لعهد أبيه عبدالعزيز، كما كان قائدًا لجيشه في وقعة (السبلة) التي عاد منها منصورا.

27 - محمد محمود الزبيري: ثورة الشعر ص31،32 ط ثانية 1985

28 - من أول قصيدة إلى آخر طلقة:ص180-182

29 - ديوان المعاودة: ص16

30 - ديوان المعاودة: ص23

31 - ديوان لسان الحال:ص9

32 - ديوان لسان الحال:ص51

33 - ابن رشيق: العمدة ص129،130ويستخدم ابن رشيق عبارة «قالوا» فكأنما ينقل عن الموروث العربي في هذا الباب، وهو ينسب التعقيب الأولي الى ابي العباس احمد بن عبدالله، ويذكر أيضا ما مدح به الأخطل الخليفة عبدالملك بن مروان، بقوله:

وقد جعل الله الخلافة منهم

لأبيض لا عاري الخوان ولا جدب

وقالوا: لو مدح بها حرسيا لعبد الملك لكان قد قصّر به: العمدة 129/2

34 - ديوان المعاودة:ص35 وهذا المقطع ختام قصيدة رفعت إلى عظمة المغفور له الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة بمناسبة عيد جلوسه السابع.

35 - ديوان الفرج: ص115- وهي قصيدة:«ربيعة في البحرين»، وفيها يقول:

وجـــزيرة البـــحـــرين بحـــر زاخـــر
فـــيـــهـــا، وبحـــر مـــوئل الرواد
والمجـــد فـــيـــهـــا شـــامخ مـــتـــقـــادم
لثـــمـــود يرجع عـــصـــره أو عـــاد..الخ

36 - ديوان وحي العبقرية ص274

37 - انظر قصيدة: ذكرى ابن زيدون - وحي العبقرية ص334 وهي تجاري «أضحى التنائي» وزنًا وقافية، وفيها حسّ قومي جميل، ولكن إلحاح مثل هذه العبارات لا يخلو من دلالة.

38 - كما في رثاء أحمد بن سعيد بن ناصر الكندي، فهو:

من المحتد الأعلى على عيص كندة

وهو: فتى شيخنا الكندي

وأخيرا...عليك سلام الله يا شيخ كندة

وأسرته: «بني شيخنا الكندي»

انظر: وحي العبقرية ص422، 423

وانظر مراثيه ص425،428،429،435 فكلها مراث لأبناء تلك القبيلة، وتذكرهم بهذه الصفة.

39 - الأولى بعنوان: من وادي اللؤلو إلى وادي النيل، ومطلعها:

مـــن مـــنـــبـــت الـــدرّ تـــســـلـــيـــم وتـــكـــريم
لشـــاعـــر اللغـــة الفـــصـــحى وتفـــخـــيم

وهي من 42 بيتا، وأرسلت إلى شوقي مع نخلة ذهبية ثمرها من اللؤلؤ، وقد أشار شوقي إلى هذا الرمز الجميل في قصيدته التي حيّا فيها المجتمعين لتكريمه، إذ قال في أثنائها:

قلدتني الملوك من لؤلؤ البـــحـــريـ
ـن آلاءهـا ومن مـــــرجـــــانـه
نخلة لا تزال في الشـــرق مـــعـنى
من بداواته ومن عـــمـــرانه

الشوقيات، ج 2 ، ص191

أما القصيدة الأخرى للفرج فنظمها حين بلغه رحيل شوقي، وأن آخر كلمة له كانت: «إن أمري قد انتهى». وقد أسمى قصيدته: منتهى شوقي

انظر: ديوان الفرج، ص221،211

40 - ينظر في هذه الجوانب مقدمة أحمد درويش لديوان «على ركاب الجمهور» والدراسة التي كتبها عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) ضمن كتابه: في الشعر العماني المعاصر:ص12-57 ط أولى - مكتبة النهضة المصرية.

41 - ديوان خالد الفرج: ص233 وهي رسالة منظومة الى صديق، وص246 وتحت عنوانها عنوان فرعي هو: قصة مبتورة.

42 - ديوان خالد الفرج:ص64

43 - ديوان خالد الفرج:ص169

44 - ديوان المعاودة: ص21

45 - ديوان المعاودة: ص56

46 - ديوان وحي العبقرية:ص275- والبيت الأخير إشارة إلى قول النبي (ص) «إن من الشعر لحكمة».

47 - عن الدعوة إلى العلم وتحبيذه، انظر ديوان خالد الفرج ص113,110,107 والقصيدة الأولى ألقيت في حفل تكريم الزعيم التونسي عبدالعزيز الثعالبي، وفيها يقول:

آلامنا آمالنا وشفاؤها
لو حققت بتكاتف وتحابب

ومدارس تنمي الفضيلة بيننا
لتردنا نحو الطريق اللاحب

فالعلم للشعب الضعيف معزّز
ومحرر من غاصب أو ناهب

وفي تحية الكشاف الكويتي يقول المعاودة:

تلك الشعوب تنادت للعلا ومشت
ووحدت شملها في السعي والدأب

مـــــــا بـالـنـا نـحـن قــــــد بـتـنـا يـهـــــددنـا
داء الجـــــــــهـــــــــــالـة بـالأرزاء والـعـطـب
مـــنـــاهـــل الــــعـــلـــم أروت نـــفـــس واردهـــا
ونـحـن عـن عــــــذبـهـــــا المـورود فـي ســــــغـب

ديوان المعاودة:ص17

بل إن المعاودة في استقباله لشيخ البحرين العائد من لندن يربط بين عظمة الانجليز في بلادهم والعلم:

أمـــــولاي قــــد شــــاهـدت فـي الـغــــرب عـــالما
ســــمــــا للثـــريا واســــتطال إلى الشـــعـــرى
عـلـى ضـــــفــــة الـتـــــامــــيـــــز قــــوم أعـــزة
كـــــــــرام عـلـوا بـالـعـلـم بـين الـورى قـــــــدرا

ديوان المعاودة:ص26

ولا يخـتلف الخليلي ولا يتـخلف في هذا الـهـدف.انظر:وحي العـبـقـرية ص:172،185،205،288 والقطعة الأخيرة نادرة في غنائيتها وسلاستها، وإن قصر المعنى على العلوم الدينية في هذا السياق.

48 – ديوان وحي العبقرية:ص200

49 – انظر ختام قصائده الدينية: وحي العبقرية:ص 55,52,49,43,40 الخ.

50 – ديوان وحي العبقرية:ص369 وفي الديوان:«الهدى» وليس «الهوى» وهي – في ما نرى – أليق بالسياق.

51 – ديوان وحي العبقرية: ص387

52 – ديوان ثورة الشعر:ص60

53 – ديوان ثورة الشعر: ص70

54 – ديوان وحي العبقرية:ص403 وانظر ما فعل بكلمة «عين» في القصيدة ص411 وقد اطلق على صنيعه هذا أنه من «المترادف» وليس كذلك، وإنما هو من المشترك اللفظي.

55 – ديوان وحي العبقرية:ص150

56 – ديوان وحي العبقرية:ص187

57 – التناصّ: Intertexte أســاســه وجــود نص داخل نص، أو توالد نص جــديد، من نصوص سابقة عليه. وقد أنكره «بلمين» واعتبره بمثابة الغاء لنشأة المكتوب، تطلعا إلى لا تحديد مجهول، في حين اعتبره «رولان بارت» بحثا في جيولوجيا الكتابة.

ولسنا في موضع التفضيل أو التفصيل، ونرى أنه ليس كل استخدام للمأثور يرقى الى مستوى التناص، وليست القضية راجعة الى «مساحة» الاقتباس، بل إلى أهميته وعمقه في تفجير أو توجيه المكتوب.

58 – ديوان وحي البعقرية:ص62

59 – والبيتان كما أحفظهما – اعتمادا على الذاكرة، ولا أتذكر المصدر الآن:

ربَّ ركبٍ قــــد أناخــــوا حــــولنا
يمزجــــون الخــــمــــر بالماء الزلال

عــــصف الدهر بهم فــــارتحلوا
وكــــذاك الدهر حــــالا بعــــد حــــال

وليس من فرق في المعنى، والكلام على لسان شجرتين.. وبين البيتين بيتان آخران.

60 – ديوان خالد الفرج:ص173

61 – ديوان المعاودة:ص48,45,43,27

62 – ديوان ثورة الشعر: ص31

63 – ديوان ثورة الشعر: ص38,37

****

رئيس الجلسة: الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم:

شكرا للدكتور محمد.... لم يسرف، حقيقة كانت هذه الالمامة تظلم عرضه المفصل والجاد لتجربة الشعراء الاربعة، ولكنه مع ذلك أعطى خطوطا رئيسية وعريضة لجميع العناصر التي يشترك فيها الشعراء الاربعة أو يختلفون أو العناصر الثلاثة او الثنائيات أو الأشياء التي يتفرد فيها كل شاعر عن الآخر.

في الحقيقة نرحب في هذه الجلسة بحضور الدكتور حارث سلاجيتش استاذ الفلسفة والتاريخ، ورئيس وزراء البوسنة والهرسك ، نحييه... نحيي حضوره وباسم مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري وباسمكم جميعا نرحب بهذا الحضور أجمل ترحيب ونرجو ان يكون ذلك مثريا لهذه الجلسة، ومضيفا لها في نفس الوقت (تصفيق).

بعد عرض الاستاذ الدكتور محمد حسن وقبل ان انقل الحديث لأخي الدكتور عبدالله المعيقل، أريد أن أشير إلى ملاحظة بسيطة، وهي اننا سنحاول ان نجمع طلب المناقشة منذ الآن، وأرجو من الإخوة أن يبعثوا بورقة لطلب المناقشة او المداخلة ويرجى من أحد المنظمين ان يجمع طلبات الاخوة المشاركين في مناقشات هذه الجلسة، وسنبدأ ان شاء الله، وسنعطي الأولوية لمن لم تعط له الفرصة بالأمس. الآن سننتقل للأخ العزيز الدكتور عبدالله المعيقل وذلك في بحثه عن تجربتين هامتين من تجارب الشعر في الخليج والجزيرة العربية، الشاعر ابراهيم العريّض، والشاعر محمد حسن العواد، شاعران وناقدان في نفس الوقت، وقد يختلفان بالفعل ويتقدمان بالحركة الشعرية خطوات كبيرة جدا، لذلك فإن الموقع الذي سينطلق منه الدكتور عبدالله هو امتداد حقيقي للموقع الذي انطلقت منه ورقة الدكتور محمد حسن عبدالله وأكاد لا اشعر بوجود فاصل بين الباحثين والناقدين، أرحب به بالنيابة عنكم وأعطيه الفرصة ليستعرض من ورقته ما يشاء في المدة المقررة له فليتفضل.

البحث السادس

دراسة فــي شعــر إبراهيم العريّض ومحمد حسن عواد

د. عبدالله المعيقل

(1)

يسلك البعد التنويري في تجربة ابراهيم العريض، منحى مغايرًا لما يقترحه التصور المبدئي لمحور هذه الندوة فليس في أدب العريض عقلانية نقد الواقع والخلاص من جموده، ولا مجابهة لأشد معضلات هذا الواقع قسوة وتعريتها بالشكل الذي يصفه محور الندوة، بل لعل أبرز ما لاحظه النقاد والدارسون المتابعون لتجربة العريّض الغنية والمتنوعة هو بعدها عن «موضوع الوطن والهرب من مواجهة قضاياه الواقعية الساخنة»[1] في الوقت الذي عايش فيه العريّض عن قرب أحداثًا سياسية ووطنية مصيرية كانت تعصف بالبحرين بداية من عام 1920 مرورًا بمظاهرات 1956 وما حدث إثر ذلك من سجن وإبعاد لرموز من الحركة الفكرية والأدبية، ووضع رقابة على النشر، وانتهاء بعام 1965 عندما قامت مظاهرات وإضرابات عامة شلت البحرين، حيث تضامن الطلاب والأهالي مع عمال شركة النفط الذين كانوا يطالبون بتحسين وضعهم الوظيفي والمعاشي.

وانعكست هموم البحرين المختلفة على صحف الخمسينيات والستينيات وعلى نشاط الأندية الثقافية، فانشغلت جميعها بقضايا الحركة الوطنية والسياسية، وبموضوعات أخرى تتعلق بالإصلاح الاجتماعي، مثل وضع المرأة وخروجها للعمل ومساواتها بالرجل، والطائفية، وقضايا الغوص والغواص، والعمال والبترول، إضافة إلى قضايا التحرر الوطني على المستوى العربي، ومع ذلك فلا يبدو أن مثل هذه

---

* اختار الناقد عنوانًا آخر لبحثه هو: بين التنوير والتغيير (إبراهيم العريّض ومحمد حسن عواد).

الموضوعات مما كان يستهوي أديبنا العريّض – الأمر الذي استرعى انتباه الدكتور علوي الهاشمي وعدد من الدارسين لأعمال هذا الأديب الكبير، مثل حسن الجشي، ومحمد جابر الأنصاري وعبدالحميد المحادين الذين رأوا في شعر العريّض بعدًا عن الالتزام في الأدب بمعناه الإنساني الواسع[2]، وخلوًا من اللون المحلي ومن مسحة بحرينية أو خليجية[3]، حتى بدا التواصل الاجتماعي في شعر العريّض مفقودًا فقد قلل هذا الانفصام – إلى حد ما – من شأن هذا الشعر من منظور المجتمع[4].

وإذا كان عزوف العريّض عن مواجهة قضايا وطنه مواجهة مباشرة مما يسهل الاستدلال عليه فإن تعليل ذلك يفتح أبوابًا شتى للتساؤل والتأويل، فقد عزا الأنصاري ذلك إلى أن الرومانسيين:(يميلون إلى الأجواء البعيدة والغريبة والمثالية بصفة عامة)[5] ثم راح يتساءل قائلاً: (لماذا ارتبط شعراء رومانسيون كجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، وهم في مهجرهم الأميركي البعيد بالقرية اللبنانية والبيئة المحلية)[6] وينتهي الأنصاري إلى القول بأن العريّض ولد في الهند وعاش بها حتى بعد سن العشرين وتعلم الإنجليزية والآرية قبل العربية، لذلك فُرض عليه هذا الانفصال عن بيئته الأصلية، فارتبطت ذكريات الطفولة والصبا الباكر ببيئةٍ أخرى غريبة مشهورة بمثالية شعرائها[7]. ومع أن هذا التعليل لا يخلو من وجاهة إلا أن ولادة العريّض في الهند وقضاء فترة من حياته هناك كان ينبغي أن تحفزه بعد العودة إلى الكتابة عن وطنه البحرين وعن قضاياه السياسية والاجتماعية تعبيرًا عن ارتباطه بهذا الوطن وتوثيقًا لعلاقته به.

ولقد ناقشت هذه الآراء الباحثة منى غزال في دراستها الموسومة: (ابراهيم العريض: بين مرحلتي الكلاسيكية والرومانسية بيروت 1990) وحاولت تفنيد الأقوال التي تأخذ على العريض غربته عن بيئته ومجتمعه وترى الكاتبة ان نظرة العريض أوسع واشمل من نظرته إلى الانسان في همومه ومشكلاته وأفراحه وأحزانه ، وأن ديوانه الأول: (الذكرى) 1931، قد اشتمل على الكثير من قصائد المناسبات. كما ترى ان الملحمتين: (أرض الشهداء) و(قبلتان) تعتبران مشاركة مهمة من العريض في الواقع العربي والهم الذي يعيشه كل مواطن عربي..و أن العريض كان ينطلق من منطلقات ثقافية متنوعة تعبر عن شفافية

انسانية متعددة الانحاء والجوانب. وأنه من ناحية أخرى يعيش عصره ويخضع لظروف المعيشة، والتحامه بمسؤوليات الحياة في عمله وأسرته وذلك كله في إطار الرومانسية التي تسيطر على مشاعره وكافة اتجاهاته (ص166-167).

وما يجب ان نقرره هنا هو التساؤل عن غياب صوت العريض عن واقع البحرين، وهمومه خلال تلك الفترة هو تساؤل مشروع ولا يقصد به التقليل من أهمية تجربة هذا الأديب العملاق ولا يجب ان يؤثر على الحكم على هذه التجربة، ولا النظر إليها من زوايا أخرى لا تقل أهمية عن موضوع الوطن وهي زوايا كثيرة يحفل بها انتاجه الغزير الذي يجمع بين القصيدة والملحمة ، والمسرحية والترجمات والدراسات النقدية ، ولم يمنع هذا التساؤل نقاد وأدباء كالجشي والانصاري والهاشمي والمحادين، وغيرهم من تقدير جهود العريض والاشادة بمكانته مما هو معروف للجميع، ومن ناحية أخرى فإن العريّض نفسه كان واعيا لتجربته في الكتابة، ومدركًا لأبعادها وأهدافها، وراضيًا بالاتجاه الذي سلكه في شعره عندما لم يجد في نفسه ميلا لنقد الواقع المحلي ولا المشاركة في موضوعات المناسبات السياسية والاجتماعية. وتمثل فلسفته هذه احد ملامح التنوير من خلال وجهة نظره هو، ولعل عدم رضا العريّض عن ديوانه الأول «الذكرى»، وعدم ضم الديوان إلى المجموعة الكاملة فيما بعد لم يكن فقط بسبب عدم نضوج التجربة الشعرية في قصائد الديوان وإنما أيضًا لأنه ينتمي بما فيه من قصائد مناسبات، إلى تيار يرى العريّض ببساطة، أنه لا يمثله ولا تميل إليه نفسه لأسباب متعددة. ولم يكن هذا سرًا يخشى البوح به، فقد عبر العريّض في أماكن مختلفة من أحاديثه ودراساته عن قناعته تلك، وسنعرض لها الآن بشيء من الايجاز.

كان العريض يرى أن آفات شعر العصر هو شعر المناسبات الذي استنفد أغراضه قديما ولم يعد يتصل من قريب أو بعيد بحاضر الأمة.... «وكأنه بعض تلك الخطب التي يتشدق بها خطباؤنا... فإذا كان هو ما يعنون به شعر المناسبات فلا شأن لنا به»[(8)]. وكان يتخذ موقفًا مشابهًا مما يسمى بالشعر القومي والسياسي، فمع إيمانه بأن على الشعر أن يعبّر عن آمال أمته وآلامها إلا أنه يرى أن هناك مباشرة في طرح

هذه الموضوعات جعلت الشعر القومي يتشابه مضمونًا ويكرر نفس الشكل على مدى زمني طويل، وكان يقول بأن الشاعر لا يستطيع أن يقف خطيبًا على رأس مريض إن كان حقًا يريد له الشفاء، وإنه لا يستطيع بمجرد صراخه أن يحول طبيعة الأرنب إلى أسد[9] ويؤمن العريّض بالالتزام غير المفروض الذي ينبع من داخل الإنسان وليس من الخارج[10] ويأبى الطرح المباشر وأساليب التنديد والتعنيف، ويرى أن الشعر مرآة لأحوال الأمة لا حكما عليها[11]، وتكشف آراء العريّض هذه عن وعي جديد لوظيفة الشعر تتلاءم مع روح العصر وعن دور يسمو به عن شعر المناسبات. وقد ساهمت هذه النظرة منذ وقت مبكر في تخليص شعر العريّض مما كان سائدًا آنذاك من أغراض وأساليب تقليدية، الأمر الذي ترك أثره على واقع الشعر البحريني بما ينطوي عليه هذا الأثر من فعل تنويري لا يستطيع أحد تجاهله. وقد ثمن الأنصاري هذا الدور للعريّض حين لاحظ أن العريّض لم يتبذل في شعره ولم يستخدمه كوسيلة للارتزاق[12]، وفي ضوء هذا كله وما استعرضناه من آراء للعريّض نستطيع أن نفهم الأسباب التي جعلت العريّض يتجه نحو التغني بهمومه الخاصة من جهة، أو يتناول مواضيع عربية وقضايا انسانية كبرى[13] وهي السمة الرئيسة التي طبعت معظم انتاج العريّض، الشعري، مما يؤسس لصوت في الشعر البحريني جد مختلف، ومتصل منذ البداية بالتيار التجديدي في الشعر العربي الحديث.

وثمة فعل تنويري آخر يستوقف المتابع لتجربة العريّض الادبية، وهو محاولته إعطاء هذه التجربة بعدًا عُروبيًا، منذ البداية وقد بدا ذلك في مظاهر مختلفة، – منها ما أشارت إليه منى غزال من اهتمامه بقضايا التاريخ العربي في فلسطين والأندلس – بتكثيف نشر أعماله خارج البحرين، فنشر جزءًا كبيرًا من ديوانه (العرائس) في مجلة الرسالة المصرية، وعددًا قليلاً من القصائد في الأمالي البيروتية. أما ديوان (شموع) فمعظم قصائده كانت من نصيب مجلة الأديب، والباقي في الآداب ومجلة العرفان، وكذلك الأمر في بعض دراسات العريّض مثل:(منزلة الشعر بين الفنون الجميلة) التي نشرها في مجلة الأديب. وكان على صلة بالكثير من الأدباء والمثقفين العرب وتجمعه بهم علاقات صداقة ومودة ويحتفظ المتحف الوطني في البحرين بقسم خاص يتعلق

بالرسائل المتبادلة بين العريض وبين عدد من الشخصيات الأدبية والفكرية والسياسية . كما اشترك العريض في عدد من الندوات واللقاءات في رحلاته وجولاته خارج البحرين مما اسهم في التعريف به وبالأدب في البحرين في المحافل العربية والدولية.

وقد كان وراء هذه النزعة العروبية عند العريّض دوافع عدة منها إحساسه ببعد موضوعات شعره عن المحلية وعن أجواء وطنه البحرين وانتماء هذه الموضوعات إلى ما عرف بتيار الشعر الرومانتيكي العربي، مما يجعله ملائما للنشر خارج البحرين، وقد تحدث العريّض عن شيء كهذا عندما ذكر عزوفه عن المحلية وعدم ميله إلى الانغماس في حمأة التنافس بين ما كان معروفًا آنذاك بمدرستي المنامة والمحرق الفكريتين، وعدم رغبته في الانتماء إلى أي منها، وشعوره بأنه يخاطب جمهورًا وقراءً خارج دائرة الشعور بالمحلية لأنه كما يقول: «لا أخاطب أيا من هؤلاء وإنما أخاطب العالم العربي لذلك أعتقد بأنهم عرفوني في العالم العربي قبل أن يعرفني هؤلاء»[14] وسواء أكانت هذه هي الأسباب التي دفعته للبحث عن الأجواء العربية أو كان مدفوعًا برغبته الخاصة في الحصول على شهرة عربية قد لا تتحقق بالاقتصار على المحلية، فإنه قد استطاع بلا شك أن يهيىء لاسمه ولشعره من الذيوع والانتشار الشيء الكثير، وأن يصبح شاعرًا معروفًا على مستوى العالم العربي. يقول الدكتور ماهر فهمي: «مازلت أذكر ذلك الصوت العذب الذي وصلنا من البحرين، صوت إبراهيم العريّض وجعلنا ونحن طلبة في الجامعة بعد الحرب العالمية الثانية نضعه في كثير من الأحيان إلى جانب شاعرنا الأثير علي محمود طه»[15].

وقد ساهمت تجربة الاتجاه خارج الحدود في تطور الشعر في البحرين ممثلاً في نصوص العريّض، من خلال انفتاحها على تجارب أخرى ثرية واستفادتها من مدارس شعرية ونقدية، كما جعلت شعر العريّض في متناول الدارسين العرب الذين كتبوا عنه مقالات تنويه وإشادة ودراسات تحليلية، مما كان لهذا كله أثره في التعريف بشعر البحرين، وبواقع الأدب والثقافة في ذلك القطر الخليجي.

وقبل أن نتوقف قليلاً للنظر في تجربة كتابة الشعر القصصي عند العريّض وهي الملمح الأبرز في انتاجه، ينبغي الإشارة إلى أن الهدف التنويري وتغيير الواقع

التقليدي للشعر والثقافة في البحرين كان هذا هاجس الأديب العريّض، وقد اتخذ – كما رأينا – طرقًا شتى غير مباشرة؛ رأينا أشكالا منها في ما سبق، ونشير الآن إلى شكل أخير يتمثل في النصوص التي كان يختارها لشعراء عرب معاصرين، وينشرها شهرياً في مجلة (صوت البحرين) تحت عنوان «نفح الطيب»[16] على مدى سنتين 1952-1954. وكان يخصص لكل نص دراسة تحليلية تتناول جانبًا معينًا في النص المدروس، الأمر الذي جعله يتوفر على تناول جوانب كثيرة على قدر عدد هذه النصوص التي تعرض لها بالنقد والتحليل. كما استطاع أن يبث الكثير من أفكاره وآرائه في الشعر من خلال هذه الدراسات، لرأيه في الشعر الوطني أو السياسي، وشعر المناسبات، مما تعرضنا له من قبل، وكذلك مفاهيمه حول بعض القضايا النقدية كالوحدة الفنية، والقبح والجمال في الفن، والموسيقى الشعرية، والزمن في الأدب، واللون في الشعر، وغير ذلك.

ولم يكن الهدف التنويري غائبًا عن ذهن العريّض وهو يقدِّم لهذه الحلقات ويصف منهجه في انتقاء هذه النصوص والذي يقوم على «اختيار نماذج قصيرة لا تتجاوز في عدد أبياتها العشرة، مما لا يقوم موضوعها إلا على الواقع الملموس ثم إيضاح مراميها الحيوية تنويرًا لأذهان الناشئة ممن لا يستطيعون وحدهم إدراك معنى الحياة في الأشياء الجميلة»[17]. ورغم أن العريّض في الحلقة الأخيرة– قد عبر عن أسفه عندما أحس بأنه يتحدث: «لآذان لا تستطيع أن تعي ما أقول إلا أن أقصر حديثي على موضوع بعينه»[18] إلا أنه من غير شك قد ساهم من خلال هذه النصوص وتعليقه عليها في التعريف بتيارات الشعر العربي آنذاك، وفي تأسيس وعي أدبي جديد بين القراء وتشكيل ذائقة نقدية لدى الناشئة تتجاوز أطر النظرة التقليدية في الأدب، مما جعل الانصاري يميل إلى تفضيل نقد العريّض التطبيقي على نقده النظري، ويرى أن العريّض كان في «نفح الطيب» يجمع بين الفنان والمفكر وأنه كان : «يتحسس مواطن الجمال وألوانه المختلفة في الصورة والايقاع واللحن واللفتة والحس والظاهر بشكل يجعل القصيدة ذاتها، وقد أغناها إبداع الناقد تبدو أكثر حيوية وجمالاً»[19].

لعل العريّض هو أول شاعر من الخليج والجزيرة يخصص هذا الكم الهائل من انتاجه للشعر القصصي وباستثناء ديوانه الأول (الذكرى) ، فقد كرّس العريّض ديوانيه التاليين للقصة الشعرية، كما كتب ملحمتين شعريتين طويلتين هما (أرض الشهداء) و(قبلتان)، لذا فإن ظاهرة القصيدة القصة تنتشر على كل مساحة التجربة الشعرية للعريّض بما في ذلك قصائده الغنائية حتى قال عنه الدكتور غازي القصيبي «ان العريّض لا يستطيع أن يكتب قصيدة دون أن يحولها إلى رواية أو على الأقل قصة أو أقصوصة» ويرى الدكتور علوي الهاشمي، وهو ناقد بارز ومتابع لتجربة العريّض؛ بأن القصة تحقق للعريّض فرصة البعد عن موضوعات الواقع المحلي، التي لم تكن تروقه، إضافة إلى ما في الأسلوب القصصي «من وسيلة ناجحة تسمح له باستكمال رسم ملامح الطبيعة الخيالي واستقصاء أبعاده وآفاقه»[20].

ويرى أحد الدارسين أن العريّض كان متأثرًا بأحمد زكي أبي شادي كما لم يتأثر بشاعر آخر، في نزعته القصصية وفي أسلوبه وكتاباته الأخرى وأنهما لذلك متشابهان في النثرية وامتلاء شعرهما بالتفاصيل والاستطراد وكونهما يملكان حاسة نقدية كانت «سببًا لتغليب العقل والفكر على شعرهما»[21] . وما يزعجنا هنا هو أسلوب الحكم القاطع الذي يبديه هذا الدارس حول تأثر العريّض بأبي شادي، مع أن الشعر القصصي جزء من تجربة التيار الرومانتيكي الذي شاع في العالم العربي آنذاك، ولا تكاد تخلو تجربة شاعر من هذا اللون من الشعر الذي ظهر عند شعراء مثل شبلي الملاط، خليل مطران، الياس فرحات، ايليا أبي ماضي، نسيب عريضة، شفيق وفوزي المعلوف، علي محمود طه، ابراهيم ناجي، وعباس العقاد. كما عرف الشعر الكلاسيكي العربي الحديث الملاحم والمطولات الإسلامية عند البارودي وشوقي وحافظ ابراهيم وأحمد محرم وغيرهم[22] . ولا ننسى أيضًا ان للعريض قراءات عميقة ، في الآداب الأخرى كالفارسية والأردية والانجليزية وقد ترجم رباعيات الخيام إلى العربية. كما أن العريّض نفسه يعترف بأنه يجد في القصة الأسلوب الأقرب إلى نفسه، والذي يساعده على أن ينطلق على رسله[23]، ولذلك فإن القطع بتأثر العريض بأبي شادي لا يستند إلى مبرر بيّن.

يقسم العريّض ديوانيه «العرائس» و«شموع» إلى اقسام وتندرج تحت كل قسم قصائد بعناوين مستقلة، ويعمد أحيانًا إلى تقسيم القصيدة الواحدة إلى أجزاء مرقمة أو بعناوين فرعية، كما يجمع أحيانًا بين الطريقتين مما يسبب إرباكاً للقارىء وان كان الهدف من ذلك هو جعل القارىء يتابع أحداث القصيدة على مراحل وكأنها فصول رواية واحدة، وتبدأ ملامح القص من الجزء الأول المسمى (غناء) في ديوان العرائس وإن لم تكن بعد مهيمنة على بنية النص، وتجمع أربع قصائد في هذا الجزء بين القصيدة الغنائية وطابع الحكاية البسيطة، وكلها في ما يبدو تعبر عن تجربة واحدة وعلاقة بفتاة هي (مي)، يتكرر اسمها في كل هذه القصائد وتظهر لنا في أكثر من صورة[24] وتدور القصائد الأربع حول لقاء الشاعر بفتاته (مي) حيث يبثها حبه وأشجانه وهي بدورها تطلب دليلاً على هذا الحب، وتبدأ الحكاية كالتالي:

ولما تفـيـأنا ظلال خـمـيلة
تساقط مـثل الدر فـوق خطانا
وحـدثتـها بالحب وهي مـصـيـخـة
على أمل أن تلتـقي شـفـتـانا
أشـاحت إلى الأزهار عني بوجـهـها
دلالاً وقـالت لي كـفـى هذيانا
أتأمن مني أن أصـدق بالهـوى
جـزافـاً وطرفي لا يراه عـيـانا[25]

وعندما تقتنع (مي) بصدق الحب يتحول الصدود إلى اقبال:

فـعندئذٍ مـالت إليّ ببـشـرها
وملتُ وأُنسـينا الوجـود كـلانا
فـأدنيت ثغري باشـتـياق لثغـرها
فـمـا افـتـر حـتى قـبلتـه حنانا

ولا يخرج تتابع الأحداث عن هذا النسق، لقاء في ظل الطبيعة، وحوار بين الحبيبين تبدو فيه الحبيبة غير متأكدة من مشاعر المحب ثم لا تلبث ان تقتنع في النهاية وتستسلم

لإغراء الحبيب، أمّا وسائل الاقناع عند الشاعر فتتنوع فمن وصف لفتاته بأنها أكثر جمالاً من الطبيعة، وأن عناصر الطبيعة تتمثل فيها، إلى قوله بأن الطبيعة تدعو إلى الحب، وأحيانا تقوم بلاغة الشاعر وحسن بيانه بدور مهم في استمالة الحبيبة نحوه:

فــــتـــــرامت علـيّ في منتـــــهى البـــشـ

ـر وقـــــــــالـت لـلـه در لـســـــــــانـك

أنـا أخـــــــشـى بـأن تمتـع غــــــيـــــري

بـالـذي أســـــتـــــدره مـن بـيــــانـك[26]

وتتسم قصائد (مي) بظاهرتين تتكرران في الشعر القصصي للعريض بدرجات متفاوته، وبشيء من التحوير والملاءمة لمضمون القصة وظروفها. الأولى هي حرص العريّض على البدء بوصف الطبيعة أو المكان وما يقوم به من دور كإطار للأحداث، وأما الثانية فهو موقف المرأة أو بالأصح ما يؤول إليه حالها من مصير. حيث نجد الرجل في قصائد (مي) هو الأقوى وهو الذي يوجه الأحداث الوجهة التي يريدها، كما ان خطابه للمرأة يبدو دائمًا مقنعًا فلا تملك أمام هذا الخطاب الاغرائي سوى الاستسلام، ولعل ظهور شخصية (مي) بهذه الصورة التي تدل على الضعف الأنثوي مقابل النجاح الذكوري، والوصول بالقصة دائمًا إلى نهاية حسية يقلل من أهمية ما يبثه العريّض في القصيدة أحيانا من خطرات فلسفية ونفحات صوفية كإشارته إلى أن المرأة هي ملهمة الشعر، أو عندما يصف ما يشعر به نحوها من أنه مزيج متآلف من مظاهر الطبيعة، يجمع بين تموج البحر وطلاء الشمس للمروج، وقطرات الندى، وهمسات المطر.

صـــــــور يا أمـــــــيـم شـــــــتـى ولـكـن

ألـفت مـن هـواك مـــــعـنى بـهـــــيـــــجـــا

أما الطبيعة فهي مهمة عند العريّض، ومن أغراضها اضفاء جو شاعري على مكان اللقاء بالمرأة مما يساعد على إذكاء العواطف وإلهاب الشعور[27] وإظهار أن المرأة تبدو أكثر جمالاً من الطبيعة، ومن ثم تكريس الفكرة التي يؤمن بها الشاعر ويتردد صداها في شعره وهي أن المرأة هي محور الجمال. مما جعل الدكتور

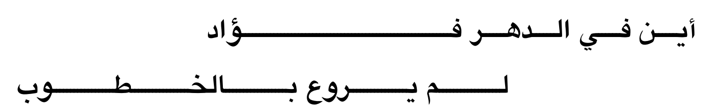
الهاشمي يصل إلى نتيجة مؤداها بأن المرأة عند العريّض هي «وجهة التجربة الشعرية منذ بدايتها إلى آخرها. أما الطبيعة فهي عامل مساعد على تصوير هذه التجربة»[28] كما ان عدم استقلال المكان بنفسه هو الذي دفع بالدكتور الهاشمي إلى (اشتقاقه لمصطلح الطبيعة المتخيلة) التي لا صلة لها بالواقع، ذلك ان الشاعر يصف الطبيعة من خلال انفعالاته وأحاسيسه، وتبعاً للحالة الشعورية التي تنتابه عند كتابة القصيدة، أوبحسب موقعه في القصة التي يرويها وعما إذا كان مجرد راوٍ محايد أو طرفاً في الاحداث التي يرويها.

لقد تطورت القصة الشعرية عند العريّض بعد تجربة قصائد (مي) واتسمت بالطول الواضح، وتعددت موضوعاتها فمن استلهام للأساطير في «التمثال الحي» و «لؤلؤة الحب» الى قضايا اجتماعية وصور إنسانية في (قصة قلب) و (بلبل في قفص) وانتهاء بملحمتيه (أرض الشهداء)، و(قبلتان). وسنقف وقفات خاطفة عند هذا التطور وصورة المرأة في بعض هذه النماذج، نبدأها بقصيدة (التمثال الحي)[29]، وهي في الأصل أسطورة يونانية تحكي قصة فتاة جميلة وفقيرة، خرجت تبحث عما يسد رمقها، فيصادفها جارها المثّال الذي كان يبحث عن جمال خارق يخلده بالنحت، والذي يطلب منها أن تمهله حتى ينحت لها تمثالا من المرمر ويعدها بالطعام حالما ينتهي من عمله، ولكن النحات في غمرة انهماكه واستغراقه في فنه ينسى فتاته الجائعة، فيستمر في عمله إلى صباح اليوم التالي ليكتشف ان الفتاة قد ماتت من الجوع.

ونظرًا لأن الشاعر يعيد صياغة اسطورة تتوافر فيها مقومات القص المعروفة، فإننا أمام ملامح للقص متطورة ومتجاوزة لتلك التي رأيناها في قصائد (مي) من زمان ومكان محددين وتطور للأحداث من خلال الوصف والسرد اللذين يتدفقان بعفوية وسهولة، وتوظيفٍ لعامل السببية، في تنامي الأحداث وترابطها، ولا يتدخل الشاعر في سيرورة القص سوى مرتين، الأولى عندما يعلّق على حال الفتاة الفقيرة وفقدها لأبويها:

كيف لا تبكي وهل أبـ
ـقى لها الدهر بقيه

والثانية عندما يقول:


أيــن فــي الــدهــر فـــــــــــــــؤاد
لـــــم يـــــروع بــــــالخــــطــــوب

وربما كان مغزى الاسطورة هو تكريس فكرة أن المرأة أجمل من الطبيعة و من الفن، وأن الفن هو الذي يخلد الجمال، لكن المرأة هنا تظل ضحية للفن والجمال نفسه، لا يأبه أحد بمشاعرها الخاصة ولا معطيات الواقع من حولها فينشغل الفن والفنان بالجسد عن الحالة التي قادت الفتاة الى حتفها.

وتتكرر مثل هذه النهاية المأساوية للمرأة في عدد من قصص العريّض الشعرية مثل «قصة قلب»[30] التي تحكي قصة فتاة ريفية تفقد أباها ويتولى عمها العناية بها إلى حين ثم يموت، ويأخذها ابن عمها إلى المدينة، وبدلاً من أن يتزوجها كما كانت تأمل، يقضي لياليه في اللهو واللذة، وعندما لا تستجيب لحياته تلك يعاقبها بتزويجها من راعي خرافه الذي يعود بها إلى القرية.

وتتضح هنا الاشارة الى رمز الغاب في الشعر الرومانتيكي، وإلى تمجيد حياة الريف ونقاء ونبل أهله مقارنة بانحلال المدينة وماديتها، مثلما يلاحظ الدكتور الهاشمي[31]، وتبدأ القصيدة منذ اللحظة الأولى في رسم صورة الريف وجمال الطبيعة الذي يتحول إلى مهرجان:

فــــإذا الـطبــــيــــعــــة حـــــفلـة
عــــــــــــــــرس تــفــتن مــن رآهــا

يقابل ذلك الصورة القبيحة للمدينة:

حـــــيث الـصـــــراع على الحـــــيــــا
ة ولا حـــــــــيــــــــــاة ولا سكـيـنـه
حـــــــيث الـفـنـاء عـلـى حـــــقـــــيـ
ـقـــــــــتـــــــــه وإن واروه زيـنـه

إلى أن يقول:

فـــتـــرى الجـــمـــال مع الفـــضـــيـ

ـحـــة والكمـــال مع الضـــغـــينه[32]

ويعمد العريض في مهارة واضحة إلى تجسيد حدة الاختلاف بين المدينة والقرية من خلال رسم الشخصيتين الرئيسيتين في القصيدة: الفتاة وابن عمها اللذان يمثلان نمطين متناقضين، فهي رمز للريف[33] بما فيه من نقاء واستقامة، وهو رمز للمدينة وحياتها بما فيها من انحلال وتفسخ:

شـــتـــان بـين حـــيـــاتـهـــا

وحـــيـــاتـه لـعب وجـــد

وعندما تحمل الفتاة معها قيم القرية إلى المدينة وتفشل في تحقيقها هناك تنتهي التجربة بالعودة إلى الريف، دلالة على عدم التعايش بين البيئتين.

ولا يختلف تصوير العريّض للمرأة هنا عما رأيناه لها في قصائده السابقة، ففتياته كلهن جميلات، ووديعات وودودات ينتهي بهن قدرهن إلى نهاية مأساوية، أو لحظة ضعف، حيث تتكرر صورة المرأة الأضعف في أكثر من موقف وبفعل ظروف أقوى منها[34] ويتضح ذلك في قصائد أخرى مثل (لؤلؤة الحب) و (بلبل في قفص) و (بين عشية وضحاها) وانتهاء بالملحمتين «أرض الشهداء» و «قبلتان» ولا نجد إلا استثناءات قليلة جدًا تفلت فيها المرأة من هذا المصير المحتوم. ولكننا أيضًا لا يجب ان نغفل عن بعض المواقف التي ظهرت فيها المرأة – رغم ضعفها – وقد تمسكت ببعض القيم والصفات الحميدة مثل احتفاظ فتاة (قصة قلب) بعفافها أمام اغراء ابن عمها، ورفض الأم في قصة (بين عشية وضحاها) التسامح مع من سبق أن جرح كبرياءها وتخلى عنها، وكذلك صفة الوفاء في شخصية «دعد» في ملحمة (أرض الشهداء)، وفي شخصيتي «بلقيس وريا» في ملحمة (قبلتان). فهل أراد العريّض أن يقدم لنا صورة تكاملية للجمال حسًا ومعنى ممثلاً في المرأة رغم ما يقودها إليه أحيانًا قدرها من مأساة؟ وهل يرمز بهذه التضحية عند المرأة إلى تكريس صورة خاصة للجمال وإعطائه

بعدًا مثاليًا ضمن الرؤية الرومانتيكية؟ لعل هذا هو الذي جعل حسن الجشي يقول إن المرأة في شعر العريّض «مهما ازدهرت في عروقها الحياة ليست امرأة واقعية أي ليست امرأة بعينها بمقدار ما هي نموذج مرئي يرمز إلى المرأة الخالدة، ورسالتها التي تضطلع بها في هذا الوجود الإنساني»[35].

ان الكتابة أو الحديث عن أديب كإبراهيم العريض وعن انجاز العريض هو خيار صعب قد لا يعود الباحث منه بما يتناسب وأهمية هذا الإنتاج الضخم وحجم هذه الشخصية المتنوعة المهارات والاهتمامات، وليس من السهل ان يضع الدارس قلمه في موطئ لم يسبقه إليه أحد. فقد حظي انتاج العريض باهتمام كبير من الدارسين والنقاد داخل البحرين وخارجها، وقد علمت أخيرًا ان الاستاذ الباحث عبدالحميد المحادين قد اهتم بتوثيق (بعض ما قاله النقاد العرب حول العريض عبر خمسين سنة) «انظر (مجلة البحرين الثقافية) ، السنة الثالثة العدد9 يوليو 1996.

ولعل هذا الاهتمام الممتد على مساحة نصف قرن، كان ثمرة لهذا العطاء الثري، ونتيجة للنزعة المبكرة نحو الانتشار خارج حدود البحرين، وحرص العريض على جعل تجربته تتعانق وتتلاحم مع تجربة الشعر العربي الحديث في لبنان ومصر والعراق وسورية ، وهو الأمر الذي استرعى انتباهي هنا وحاولت – باقتضاب – أن أشير إلى أهم مظاهره، لكن موضوع النزعة العروبية يستحق دراسة معمقة ومتخصصة تتناول هذه الظاهرة في أبعادها وآثارها المختلفة.

والواقع فإن مظاهر التنوير قد تعددت في تجربة العريض واتخذت مناحي وطرقًا شتى تعرضنا بشيء من الإشارة إلى بعضها ، ولا ننسى هنا ريادة العريض في المسرح، فقد كان مع زميله عبدالرحمن المعاودة من أوائل من كتب المسرحية وحرص على ادخال الفن المسرحي إلى البحرين، ورغم عيوب البدايات فلا ينكر أحد أهمية الريادة التاريخية، وقد ثمَّن ناقد مسرحي بارز هو الدكتور ابراهيم غلوم التجربة المسرحية في البحرين ومنها تجربة العريض بما لا يدع مجالاً للقول – انظر العدد الخاص من مجلة كتابات.

أما تجربة الشعر القصصي فقد كان العريض أحد أبرز كتابه في العالم العربي حيث كشف العريّض عن موهبة غير عادية في تطوير الشعر أو ترويضه لهذا الفن على حسب رأي مارون عبود[36] كما «حقق العريض التحليق إلى أوسع مدى يحلم به من التجديد والتنوع في القوافي»[37] ممهدًا للقصيدة الجديدة في البحرين[38]، وكانت مشابهة بعض موضوعات شعره القصصي لموضوعات الحياة المعاصرة ومعالجته بهذا القدر من الذهنية، واحتفائه بالتفاصيل الدقيقة أحيانًا ما هيأ لظهور التيار الواقعي في شعر البحرين، لذا فإن جهود العريض الشعرية تمثل اضافة مهمة وانعطافًا حادًا في تجربة الشعر المعاصر هناك[39] كما تقوم تجربته بشكل عام على المستوى العربي بدور مهم مع تجارب الشعراء العرب الرواد،وهي بمثابة الجسر الذي عبر عليه الشعر العربي من مرحلة الإحياء إلى غيرها من المراحل المعاصرة[40].

(2)

إذا كان ابراهيم العريّض قد فضل أن يؤدي دوره في تغيير واقع الثقافة والشعر في البحرين من خلال أسلوب ومنهج رأى أنه يتلاءم مع طبيعة شخصيته وفلسفته في التنوير، فإن محمد حسن عواد (1902-1980)، الذي ولد قبل العريّض بست سنوات وعاش في ظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، قد اختار المواجهة المباشرة لحالة الثقافة والأدب والمجتمع في بيئته الحجاز منذ العشرينات الميلادية، وظل في صدام حاد مع هذا الواقع في أشكاله وصوره المختلفة. داعيا الى الثورة على كل قديم في الفكر والحياة وإلى الأخذ بأساليب النهضة الحديثة والانفتاح على حضارة العصر[41]، وتميز انتاجه الغزير الذي جمع بين الشعر والمقالة – بالجرأة الشديدة في مهاجمة الجمود والتخلف، واتسم بالحدة في الأسلوب والطرح، وعرفت شخصيته بالاعتداد بالنفس، وبالصلابة والثبات على ما تعتنقه وتدافع عنه من آراء ومواقف.

بدأت معركة العواد مع القديم في مقالات نُشر بعضها في صحيفة (أم القرى) التي تأسست في مكة عام 1924 مع بدء الحكم السعودي للحجاز، ثم أعيد نشرها في كتابه الشهير: (خواطر مصرحة) عام1927،وتضمنت نقدا مرًا للشعر والأدب عامة

ولمناهج التعليم وعلماء الدين، ولبعض عادات وأخلاق المجتمع، وأهابت بالأمة أن تبادر إلى اصلاح حال الأسرة والمدرسة، وأن تتخذ الغرب وحضارته مثالا على النهضة العصرية المأمولة للحجاز.

وقد أخذت أفكار العواد الجريئة، وأسلوبه اللاذع والساخر المجتمع بالدهشة والصدمة، وألَّبت عليه الأوساط الدينية والمحافظة، وكانت سببا في تركه لوظيفته في مدرسة الفلاح بجدة ذات الأسبقية التاريخية في تاريخ التعليم.. وكادت تعرضه للعقوبة والسجن.. غير أن (خواطر مصرحة) – من ناحية أخرى – حظي بإعجاب عدد من الأدباء مثل محمد سرور الصبان الذي قال عنه بأنه (انجيل الثورة الفكرية)[42] ووصفه عبدالسلام الساسي بأنه (ثورة اصلاحية على الأدب والمجتمع)[43]، وشبهه محمد عالم الأفغاني بالديناميت في عنف ثورته، ونوه به آخرون مثل عزيز ضياء، وعبدالله عبدالجبار، ومحمد علي مغربي، وأحمد زكي أبو شادي. ويعتبر الكتاب الآن العمل الأشهر من بين أعمال العواد، والأصدق تعبيرًا عن أسلوب العواد وشخصيته وفكره.

يحمل كتاب (خواطر مصرحة)، علاقة تأثر وتشابه مع الفكر التجديدي العربي آنذاك، لذا فإنه لم يكن من المستغرب أن يعقد النقاد علاقة بينه وبين (الديوان) 1921 في عنفه وثورته على الشعراء التقليديين، و (الغربال) 1923 في هجومه على الشعر القديم[44]. ولكن الكتاب كذلك يمثل لفكر عدد من زملاء العواد ومجايليه مثل محمد سرور الصبان، ومحمد سعيد العامودي، وعبدالوهاب آشي (من الذين تبلورت أسس ثقافتهم ومواهبهم الأدبية في عهد الحسين)[45]، واستفادوا من توافد عدد من رجال الأدب والإصلاح الشاميين على مكة لمساندة الثورة العربية، وأخذوا يبثون آراءهم النهضوية من خلال صحيفة «القبلة» التي انشئت مع قيام الثورة 1916، وكان لهذه الأفكار الجديدة وأسلوبها الأدبي الرصين أثره في نفوس تلك الناشئة الحجازية، وما أن حل العهد السعودي حتى أصبح هؤلاء الشباب كتّابا ناضجين يملؤهم العزم والحماس للمشاركة في النهضة في ظل مجتمعهم الجديد، وظروفه المواتية للتغيير والتجديد، فاندفعوا يناقشون قضايا الوطن وقضايا الفكر والأدب على صفحات (أم

القرى) و (صوت الحجاز) 1931 مؤكدين على أن الأدب من أقوى العوامل في تقدم الأمم، ومطالبين بأن يكون له دور فاعل في المجتمع[46].

وفي الوقت الذي تفرقت فيه السبل بزملاء العواد وسلك البعض طريقا أقل عنفا وأكثر هدوءا ومهادنة، واصل العواد نشاطه في الساحة الثقافية من خلال شعره ومقالاته التي ظل مواظبًا على نشرها في الصحافة، ويبدو أن كتاب (خواطر مصرحة) بما حققه للعواد من شهرة، وما أثاره حوله من ضجة قد فرض على العواد الطريق الذي كان عليه أن يسلكه أراد أم لم يرد، فليس من السهل على العواد الذي عرف بفكره الطليعي والمتجدد. وباعتزازه بمواقفه، واستماتته في الدفاع عنها، ان يتراجع عن هذا الطريق الذي عرفه الناس به، وأحبوه من أجله، مهما كلفه ذلك من ثمن، ومن يعود اليوم إلى فكر العواد وفلسفته في التنوير يجدها متجذرة في هذا الكتاب الذي أصبح علامة على شخصية العواد، وعلى ثقافة مرحلة مهمة من مراحل نهضة الفكر والأدب في المملكة.

سنعرض هنا – وباختصار – لبعض من تنظير العواد لصلة ذلك بما يراه، من وظيفة الشعر وصلته بالحياة، وقد جاءت آراء العواد تلك متناثرة في «خواطر مصرحة» وفي كتبه الأخرى، وفي مقالاته الصحفية ومقدمات دواوينه، ويكاد يجمع ما بينها تأكيد العواد على أن يحمل الأدب رسالة ذات مضمون هادف، فالشعر (قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام، والشعر فجر يبدد الظلمات)[47]. والشعر الصحيح يجب أن يكون (تعبيرا عن حياة وتصورا لحياة ودفعا لحياة أسمى)[48].

وتتداخل تعريفات العواد للشعر مع ما يسميه بمقياس الشعر ورسالته، ويعيد من خلال ذلك تأكيده على صلة الفن بالحياة، وبأن الشعر مرتبط بالحقيقة ومنبثق عنها[49]، وأن العقل هو طريق الاهتداء إليها[50].

أما موضوعات الشعر كما يراها العواد في تلك الفترة المبكرة من حياة الأمة، فهي الحث على النهضة، والارتباط بقضايا الاصلاح، والدفاع عن الحياة الكريمة[51]، وهذا هو

الشعر العصري الذي (يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه ويحمل أقدس رسالاته وهي الحرية الفردية واشتراك الأفراد بالحقوق والواجبات.. وإخضاع المواهب لخدمة الشعب وتفتيح وعيه، وقيادته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير مصيره)[52]، وعندما عاب على شعراء الحجاز تقليدية المضامين الشعرية تحدث عن الموضوعات التي ينبغي أن يناقشها الشعر (الوطن وحاجاته المادية والمعنوية والأخلاق والعادات، والحرية، والغرب وما يتطلبه المقام من الحث على منافسته والتعلم منه، وأخيرا الحياة كلها بما فيها من خير أو شر)[53].

لا تقف دعوة العواد في التجديد عند مضامين الشعر بل تشمل الشكل كذلك انسجاما مع شخصية العواد المفطورة على التجريب، والمتحررة من عبودية التراث وتقديسه، ومتى كان الشعر عامل اصلاح وتنوير وبحث عن الحقيقة فإنه لا فرق عنده: (بين أن ينظم على الطريقة القديمة، أو على الطريقة الحديثة المتمثلة في الشعر الحر والشعر المطلق، والشعر المنثور)[54]، فالعواد يعي بحسه الفطري ان تجديد الاغراض قد يقتضي تجديدا في أشكال التعبير ، وأن الحياة الجديدة التي يدعو اليها، تتطلب ان يتواكب تحديث الشعر مع تحديث الواقع، فمن غير الممكن أن تسكن الروح الجديدة الخرائب القديمة.

لذا فإنه من الطبيعي للعواد الذي يؤمن بدور الأدب في النهضة والبناء والاصلاح الشامل أن يتبنى الأشكال الجديدة والممكنة لحمل هذه الرسالة كاملة؛ ومن هنا جاء حماسه للشعر الحر، والشعر المنثور الذي يصفه بأنه (شعر أصيل قائم في الآداب كلها وأنه لا وزن فيه ولا قافية ولا تقيد بتفعيلة إلا ما جاء عفو الخاطر)[55]، وفي سنينه الأخيرة نظَّر لقصيدة النثر وقال انها تقوم على الموسيقى الداخلية (التي لا تحس ولا ترى عندما تقرأ قصيدة نثرية أو قطعة نثرية ليست مقفاة او موزونة لكنها بارعة التأثير تنقلك من أفق إلى أفق ففيها شيء من الخيال وفيها شيء من موسيقى الالفاظ)[56]، كذلك حاول ادخال الاسطورة إلى الشعر السعودي، ففيها عالم (من الآلهة تتدفق فيها حياة تفوق الحياة البشرية وتتفاعل معها)[57] لكنه لم ينجح في توظيفها توظيفا فنيا، فقد ظلت فينوس وكيوبيد وأبولو مجرد أسماء تتكرر في قصائده من دون وظيفة تذكر، وكان فضله هو تقديم الاسطورة للقارئ السعودي من خلال مقالاته وتعريفه بها في هوامش قصائده.

✡✡✡✡

تعتبر قصيدة (جنون الناقدين) من أوائل شعر العواد في الدعوة إلى النهضة والثورة على القديم، وقد تزامن ظهورها مع طبع (خواطر مصرحة)، وتلخص أسلوب وأفكار ذلك الكتاب. تبدأ القصيدة بمقدمة يتغزل فيها الشاعر بحبيبته سليمى (الحجاز)، لكن سليمى ترى أنه من الواجب الوطني على الشاعر أن يسخر قلمه للنهضة ويعلن خواطره الصريحة ويثور:

العقل فوق الحس أنك قلت ذاك فأين ذاك

دعني وقم بالواجب الوطني وابتدر العراك

ارسل خواطرك الصريحة واخترق حجب السكوت

وادعُ البلاد إلى الحياة فهل تروقك أن تموت

والله ما خُلق اليراع لأن يعيش محيرا

لا بد للبركان يوما أن يُرى متفجرا

لم لا تثور وإنما خلق الشباب لكي يثور

. . . .

ودّع حياة السادرين فإنها قصمت عراك

واستقبل العهد الجديد فإنه يُعلي ذراك

حطِّمْ قيودًا طالما فيها رسفتَ مكبَّلا

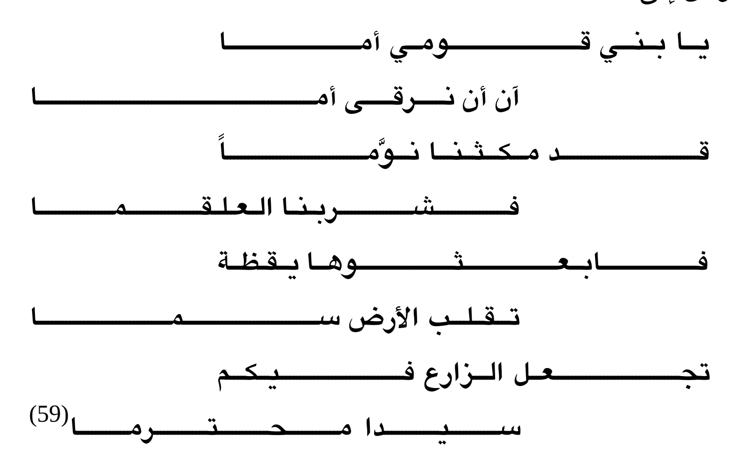
واخلع رداء قد تقادم فاستحال إلى البلى

كن مصغِيا للمصلحين ولا تقل ما المصلحون

فإلى متى يودي بك المتنطّعون العابثون؟[58]

وتحمل هذه القصيدة الكثير من رؤية العواد للاصلاح وأسلوبه في المعالجة وتعكس احساسه المرير بالواقع، وشعوره بالواجب تجاه تغييره ووسائل التغيير المنتظر من الشباب. فالتأخر والتخلف قيد وأغلال وموت، والتغيير واجب وطني يتطلب الثورة على هذا النوع من الحياة ووسيلة الثورة الأقلام، فما خلقت الأقلام إلا لتنفجر براكينها في أيدي الشباب عماد الثورة، الذين عليهم أن يستمعوا لنصح المصلحين وليس المتشددين في الدين.

وتظل صورة النهضة التي تشبه الثورة في عنفها تتكرر في قصائد أخرى حيث تنقلب الأرض إلى سماء:



يا بني قومي أما

آن أن نرقى أما

قد مكثنا نوماً

فشربنا العلقما

فابعثوها يقظة

تقلب الأرض سما

تجعل الزارع فيكم

سيدا محترما[59]

والقلم هو وسيلة الاصلاح الأبرز، ووظيفة الكتّاب والشعراء هي وظيفة المصلحين الذين ينبغي عليهم استخدام القلم بعنف كما يستخدم السيف وأن يوحدوا الجهود في سبيل الاصلاح ويدعوا الفرقة:

حكماءنا

خطباءنا

كتابنا شعراءنا المتيقظين

لا تهملوا مرضا ألمَّ بنا سنين

داووا الحياة وبرروا علل الصراع

سلّوا اليراع

ودعوا النزاع[60]

وفي قصيدة (خطرات) تتحول المشاركة في الاصلاح من وظيفة اختيارية إلى قدر يتلبس النفوس ولا تستطيع له دفعا، خاصة إذا كان الإنسان شاعرا، وقدر العواد هو أنه شاعر وجريء وصريح ويحب وطنه – كما يقول – والقصيدة من أوائل شعر العواد ومع ذلك فقد ابتعدت عن المباشرة، وعن النبرة الخطابية الصاخبة التي رأيناها في

الأمثلة السابقة، واتحدت فيها مشاعر العواد وحبه للوطن، بحزنه على واقع حاله. ولا نبالغ اذا قلنا انها من أجمل قصائد العواد في هذا الموضوع:

لم يارب أنت علمـــــتني الشـــــعـــــر

وطوعت في بناني اليـــــراعـــــا

ولماذا أمـــــرت مـــــوهبـــــة الآ

داب توحي النمـــــو والابداعـــــا

ولماذا جـــــعلت مني جـــــريئـــــا

وصـــريحـــا وناقـــدا مـــا اســـتطاعـــا

ولمـــاذا إذ أنـــت قـــــــــــررت هـــذا

قـــد جـعلت الحـجـاز يهـوى الضـيـاعـا

ولماذا قـــــدرت للقـــــوم فـــــيـــــه

أن يكونوا جـــــلامـــــدا وتلاعـــــا

لم تقـــــدر لي السكوت على الضـــــيم

ولم ترزق البـــلاد اســـتـــمـــاعـــا[61]

والعواد بعبارات أخرى يؤكد في هذه القصيدة وما سبقها من أبيات على ضرورة التزام الشاعر بقضايا الوطن، وعلى عنصر الأدب كعامل من عوامل الاصلاح، وهي مفاهيم ظل يكررها دائما، كما انه يتحدث هنا عن دوره في المشاركة في هذه الرسالة التي يتحملها ليس كواجب فقط وإنما كجزء من حبه للوطن، وهو دور ظل يفخر به كثيرًا ويصفه بأنه (كفاحه) من أجل التجديد ونشـــر الفكر الحر. وقد ساءه أن يكون الشعر في مطلع النهضة الأدبية بعيدا عـن الدور الـذي يجب أن يقـوم به، فحمل علـى الشعر التقليدي في الحجاز ووصفه بأنه صديد فكري وقيوء [62] . ودعا إلى حتمية (تغيير المفاهيم في الأدب القديم الذي كان يعيش بغير رسالة اجتماعية سامية وبغير عناصر للبعث وبغير هدف فكري بعيد، وبدون سلطة تتناول

كل ما في الحياة فتزنه وتصفيه وتطوره)[63]، وتلخص الأبيات التالية – التي يهاجم فيها الشعراء التقليديين الكثير من مفاهيم وتعريفات العواد للشعر التجديدي. فهو سحر وروح وحكمة وحقيقة وليس نظمًا:

إنما الشعر أيها القوم روح

حية تملأ الشعور بهاء

وجلال في الحقيقة يبدو

لأولي الذوق حكمة غرَّاء

ذاكم الشعر لا سطور تساوت

وقوافٍ منمقات ولاء

ذاكم الشعر لا فعولن فعولن

فاعلاتن مفاعلٌ تتراءى

فدعوا الشعر ان في الشعر سحرا

واتركوا النظم ان في النظم داء[64]

وكجزء من الرسالة الاجتماعية التي يشعر العواد أنه يحملها كتب قصائد في موضوعات الأخلاق والتربية والحث على السلوك الفاضل وذم الانحراف والخمول والكسل، وصور لنا نماذج بشرية يسخر منها وينتقد ممارساتها مثل :المنافق، والكذاب والشيخ المسن الذي يتزوج بفتاة صغيرة، والبخيل والمبذر الخ. وقد ادى نقده لمناهج التعليم، وطرق التدريس التي تقوم على الحفظ والتلقين وتلغي سلطة العقل، الى مجابهة ساخنة مع علماء الدين في الحجاز الذين كانوا يؤلفون الكتب في البلاغة والنحو والصرف والمنطق، فوصفها العواد بأنها خالية من التفكير والعقل (وكأنما نقلها مؤلفها أو جامعها أو سارقها لا أدري ماذا؟ نقلا بدون أن يعمل فيها عقله)[65]. وبلغ من عنف العواد في نقده للعلماء ان راح يسائلهم بأسلوب لاذع السخرية:

(أين أفكاركم وعقولكم

أليست موجودة في رؤوسكم

لماذا خلقت رؤوسكم

هل خلقت لتملأوها تبغًا ونشوقًا

وتضعوا عليها عمائم عظيمة وقلنسوات خيزرانية)(66)

ووصفهم بأنهم حمقى وجاهلون وعاجزون عن الاجتهاد ولا يستطيعون ابداء رأي في مسألة أو تصرف في أمر، وكان العواد يتطلع إلى مشروع شمولي للنهضة، ويتوجه إلى معوقاتها بالنقد الشديد، من أبرزها في نظر العواد مناهج التعليم، وفكر بعض رجال الدين الذين كانوا يعارضون الجديد ويظنون الثورة على القديم حراما حتى وإن كانت ضد العادات والممارسات البالية في الثقافة والسلوك:

يا هؤلاء الهواتف بالحلال والحرام

والصاخبون على الصراحة والثقافة والذمام

من دون أن يتفهموا روح الخصام أو الوئام

ما في الديانة أن يحارب من يثور على الظلام(67)

وفي مقابل هذه الفئات التي توجه العواد اليها بالتعنيف والنقد الشديد، هناك فئات أخرى توجه إليها العواد بالتشجيع ومنها المرأة التي كانت قضاياها جزءا مهما ضمن مشروعه التنويري فدعاها للمشاركة في نهضة الوطن والأخذ بأساليب التربية الحديثة، وطرح معتقدات الماضي، والثورة على الحجاب:

(وزحزحن بأيديكن لا بأيدي الرجال هذا الحجاب الدخيل على عادات العرب، وعلى مبادىء الدين، وعلى أسس الأخلاق الشريفة... فأبعدنه يا نساء العرب والمسلمات وأيتها الشرقيات فليس في دينكن ولا في دمائكن شيء يوحي بالعبودية والذل والحقارة والتخلف)(68).

وبعد ان طرأت بعض التحولات على ثقافة المجتمع أصبح موضوع المرأة من الموضوعات الحساسة ولم يعد مسموحا بإثارة مثل هذه القضايا، فاقتنع العواد عندئذٍ – وربما على مضض – بتشجيع المرأة الكاتبة باعتبارها رمزا من رموز التحرر الذي يطالب به للمجتمع، ولكنه وإلى ان مات كان أحد أبرز انصارها ، وكان يسميها بالجنس العطوف، وعندما نحت للشعر المنثور مصطلح (شنر) أشار إلى أنه قصد به

ذلك النوع من الخواطر التي عرف بكتابتها عدد من الكاتبات السعوديات[*] ومن الملاحظ ان العواد ظل دائمًا يكرر كلمتي (حر) و(حرية) حتى اصبح نموذج «الإنسان الحر» من أهم نماذجه التي مجدها واحتفى بها وبشكل لافت للنظر في كتاباته الشعرية والنثرية ويأتي هذا انسجامًا مع نزعته للتجديد والتحرر من كل قيد.

فعندما يحرض الفتاة الحجازية على الخروج على التقاليد القديمة وأنماط التفكير السابقة يخاطبها بقوله: عيشي حرة[69] ويصف الكتّاب المجددين مثل طه حسين والعقاد وهيكل والمازني وسلامة موسى بالكتَّاب الاحرار[70]، وفلسفة الحياة المعاصرة عند العواد هي أن تعيش حرا[71] والحرية عنده تتعدد فهي الحرية الفكرية والسياسية، وهي حياة الديمقراطية والعدل والمساواة والتعبير الحر، وحرية الإنسان واستقلاله عن كل قيد.. وهي أساس النهضة وقاعدتها للأفراد والشعوب[72].

✡✡✡✡

يتحدث العواد، في مقدمة ديوانه الثالث (نحو كيان جديد)، عن طبيعة المرحلة التي كتب فيها قصائد الديوان، ويصفها (بأنها الطور الذي يتجه فيه الشاعر الى فلسفة الحياة الإنسانية المتسعة بعد أن أشبع احساس الصبا المتفتق بعاطفة الوطنية القومية[73])، لذا فإننا - ابتداء من هذاالديوان - نجد في شعر العواد اتجاها نحو موضوعات التساؤل عن سر الوجود، ومصير الإنسان، وموضوعات تمجيد العقل ودوره في فهم ما وراء المحسوسات والمرائي من حقائق كونية لا نستطيع ادراكها إلا من خلال التأمل. وفي مقدمة قصيدته (أمام الستور) يشير إلى هذا الاتجاه قائلاً: (وقصيدتنا هذه على رمزيتها الفنية خطاب للعقل وهو الأداة الجبارة التي يستعملها الإنسان لاكتشاف أسرار الكون والنفس)[74]. وتكشف قصيدة أخرى هي (صلاة نفس)، عما يعنيه العواد بهذه الفلسفة:

قـــــــالت الـنـفس قم نـصلـي إلـى الـلـ
ـه فـــــشــــرّ الـنـفـــــوس من لـم يصلِّ

* يتكون مصطلح (شنر) من الحرف الأول من كلمة (شعر) والأول من كلمة (نثر)، و(حرف الراء) مشترك في الكلمتين.

قلت يـا نفس ســـــبـــــحي الله طـوعـــــا
وأصــــــيـــــخي واســــتـنكري ان تملِّـي
ســــبـــحي الله فـــالطبـــيـــعـــة يقظى
وتـعـــــالي قـــــرب الخــــــضمّ نـصلـي
في صـــــــفـــــــاء يـشـع مـن فـلـك الالـ
ـهـــام مـــســـتــمليــا اذا الكون يملي
يفـــهم البـــعض في حـــقــيــقـــة بعض
تبـــرز البـــعض مـــوحـــيـــا روح كل
. . . .
أترين الطبــيــعـــة والجـبــال الآن كـــالكا
عب وشتّى الجـــمـــال في بردتيـــهـــا؟
ليس في البـــحـــر والجـــبـــال ولا في
مـنظر الـكائـنـات تـرنـو إلـيــــــهـــــا
لا ولا في الطـيـــــور رفَّـــــافــــة الأَلـ
ـوانِ مـــرتـادةً على جــــانبــــيــــهـــا
لـيـس في هـذه المـرائـي حــــــيــــــاة
ثرة تجــــــثم الـنـفــــوس إليـــــهـــــا
إنمـا مـنـبـع الحـــــيـــــــاة مـن الـقلـ
ـب ومـن قـــــاعـــــهِ تمـد يـديـهـــــا
فـــــاسلـكـي منـهـج الـتـــــأمل فـــــالآ
يات تـوحـي إذا أصـــيـخ إلـيـــهـــا[75]

ولا يسمح المقام هنا بالتوقف عند الاتجاه التأملي وأثر العقل في شعر العواد، غير أن مبالغته في توظيف هذا المفهوم، قد أدى إلى وسم شعره عامة بالنثرية والذهنية، مثلما لاحظ بعض النقاد وأدى إلى طغيان شخصية العواد المفكر على شخصية العواد الأديب، والمعلم الاجتماعي على شخصية الفنان، وهي نتيجة يمكن تصورها ضمن اطار تقمص العواد لهذا الدور التنويري التوجيهي، وتوظيف الشعر توظيفا نفعيا حتى وإن

جاء ذلك على حساب الفن، وجمال التعبير مما نراه ممثلا مرة في نقده المباشر لعيوب المجتمع، ومرة في هذا النوع من القصائد التي تثقلها العقلانية، والتأمل الفلسفي الذي لا يلامس عمق الأشياء، ولا ينفذ إلى حقائقها.

لكن مفهوم الوظيفة النفعية عند العواد قد انقذ شعره مما وقع فيه بعض مجايليه من الشعراء من انكفاء على انفسهم، واعتصام بأبراجهم العاجية، في ذاتية مفرطة بعيدا عن هموم المجتمع وقضايا الناس، وساهم – بقدر متواضع – في التأسيس لتيار الواقعية في الشعر السعودي أو على الأقل في لفت الانتباه إليه وإلى أهمية أن يكون الأدب وثيق الصلة بالواقع خصوصا في مجتمعات مثل مجتمعاتنا في الخليج والجزيرة لاتزال تعاني من معوقات كثيرة على مستوى التنمية وعلى مستوى الفكر والتعبير الحر.

وقصيدة (تين وجميز) تجربة في هذا الاتجاه، وتجمع أكثر من ظاهرة فهي مثال على نتاج العواد التالي الذي يبتعد عن عنف النقد المباشر ويتوجه لنقد مفاهيم وأوضاع اجتماعية بدلا من نقد الأشخاص، ومثال على مفهوم الشعر الواقعي عند العواد ، وعلى دعابة هذه الشخصية وهزلها، وعلى توظيفه للصور الشعبية والحس القصصي، وأخيرا كمثال على محاولات العواد للتجديد في الشكل الشعري:

غادرت يوما مكتبي تعبا من العمل الطويل
وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل
فأخذت أمشي هادئا
أنا والأصيل
ومررت في سوق الفقير
هذه هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير
رجل ضرير
وفتى يقود حماره العاري الهزيل
والصبية اللاهون في مرح كئيب
والعابرون الهازئون

وباعة الحطب القليل

والصانع الغشاش

والمحتال

واللص الخطير

والبدو تمتار العشاء

وجمالهم معهم سواء

وهنا الحضارم في الحوانيت الصغيرة يحكمون

والخادم الهندي يصرخ في الحضور

«مين شاف لي التيس الغطيس

وأمه الحمرا... ومعهم جفرتين»

. . . .

وترى النساء السود تقعد عاريات للمبيع

لكأنهن من القبور

خرجن في يوم النشور

يصخبن حولك بالرطانة والسرور

هذي تبيع مقددا

وتبيع هذي سمسما

وتبيع ثالثة عطور

....

وإلى الشمال يبول كلب في الطريق

بين الجلوس

وعن اليمين دجاجة تعبت من النبش الطويل

لاشيء غير الروث منتشرا تبعثره سدى

تبغي شعير

أوما ينوب عن الشعير

ويمر جندي فينذر بالصفير:

هذا رئيس المجلس البلدي يعتزم المرور
ورئيس غرفتي التجارة والصناعة والمدير
وطبيب منطقة الجنوب
وأخو الطبيب، ورئيس تحرير الصحيفة والأديب
يبغون تزجية الفراغ بواحة الشيخ الكبير
فإذا سألت الجالسين هنا عن الشيخ الكبير
- الجالسين على التراب
بين الذباب -
قالوا: رئيس الحي صاحب ذلك المغنى العظيم
رب القصور
ورب بستان الطيور
وممتع الرؤساء بين هوائه الطلق الجميل
بالتين والزيتون
والعنب المثلج والعصير
والفارش الرحبات بالبسط الأنيقة والزروع

✡✡✡✡

فرحت أدراجي لأكدح من جديد
كحمار طاحون يدور
وعرفت أن التين والجميز يختلفان بين الآكلين
هذا له قوم وذاك له كذلك آخرون(76)

جدة 1955

✡✡✡✡

وظف العواد وسائل عدة للتأثير، ولبثّ آرائه وإيصال رسالته إلى الناس، ومن هذه الوسائل الصحافة التي كان يعتبرها وسيلة من وسائل التنوير(77)، حرص من خلالها على اقامة علاقة مستمرة مع المجتمع واتخذها قناة اتصال لمناقشة ما يستجد في الساحة، وللترويج لآرائه وأفكاره في الثقافة، وفلسفته في الاصلاح.

وعمد إلى أسلوب دعائي في الحديث عن نفسه وعن أعماله وإنجازاته، فقال عن «خواطر مصرحة» انه: (اشاع سقوط الاتباعية والتقليد والارتزاق بالأدب الذليل وأيقظ الوعي الاجتماعي العام)[78] وعن أسلوبه وما تركه من أثر: (ولم نكتف بالنقد الهادىء بل زلزلنا النفوس السادرة والمتحجرة)[79]، (واستطعنا مع بعض أصدقائنا أن نوجه شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الصحيحة)[80] و(وآمن بمذهبنا كثير من إخواننا الشباب)[81] وأعاد في دواوينه نشر ما كتب عنه من مقالات وكلمات تقريظ، ولا يخفى ما في هذا كله من تأثير على القارئ.

واشتبك في خصومات أدبية مع حمزة شحاتة وعبدالقدوس الانصاري وغيرهما، ولم تنشأ معاركه حول مفاهيم نقدية وإنما لاغراض شخصية ونزعات ذاتية[82] ، وكان الهدف منها التنافس على المكانة الأدبية والفكرية والتقليل من شأن الآخرين. وقد اعترف العواد بأن خصومته الشهيرة مع حمزة شحاته كانت بسبب سوء فهم[83]. وذكر الأنصاري ان الخصومة مع العواد كانت نتيجة اختلاف في المناهج بين المدارس الأدبية، ولم تكن حول قضية جذرية[84]. ولعل مما يؤيد هذا الرأي ان معارك العواد كانت مع كتاب وشعراء يعتبرون مجددين، ولم يعرف عنه انه دخل في خصومة مع رموز الشعر التقليدي آنذاك مثل أحمد ابراهيم الغزاوي أو فؤاد شاكر. والمهم هنا هو ان العواد كان يوظف خصوماته كوسيلة لإشاعة آرائه والإشادة بنفسه، ولممارسة دوره في التنوير الثقافي بما يورده من معلومات وإضاءات حول قضايا مختلفة. ويندرج تحت هذا الأسلوب ما يضعه من مقدمات لبعض قصائده. تُعرِّف بمناسبتها وموضوعها، وتفسر ما غمض من كلماتها وما جاء فيها من رمز أو اشارة الى تجديد بقصد تكريس الهدف المعلوماتي وتوجيه القارىء وجهة محددة حتى لا يخطئ التأويل.

واستخدم العواد مستويات عدة من اللغة تجمع بين الهجاء والسخرية الحادة بقصد الاثارة والتأثير، وظل يردد تعابير بعينها مثل : الكاتب الحر، الشاعر الحر، والأدب الحر. وجسد بعض العيوب الاجتماعية في صورة هزلية مثلما فعل في شخصية الشاب الحجازي في كتابه (خواطر مصرحة) وقصيدة (تين وجميز).

أراد العواد أن يكون كاتبا اجتماعيا، وناقدا أدبيا وشاعرا مجددا وتأثر بثقافة جيله وبالوظيفة الكلاسيكية للأديب فاشتملت دواوينه على أغراض جديدة وأخرى تقليدية. وعكست أفكاره في التجديد الأدبي والاصلاح الاجتماعي فلسفات عدة جمعت بين فكر زعماء الاصلاح والتنوير في الشرق والغرب، وآراء مدارس التحديث الشعري كالديوان وأبولو والمهجر. ولعله كذلك تأثر بقراءاته في المذهب الواقعي وصلة الفن بالحياة، فطوع كل هذه المعرفة لتلائم رؤيته للتغيير والتجديد، وتتناسب مع ظروف عصره وحاجات مجتمعه، فانطلق في نقده للقديم من تمرده العفوي على الواقع[85] المتخلف ، ومن احساسه الصادق بالمجتمع والوطن[86] . وإذا كان العواد قد بعثر جهوده يحارب على جبهات متعددة، وكانت طموحاته في التجديد الشعري أكبر من طاقاته، مع ذلك فإنه يقف اليوم كرمز شامخ في تاريخ الفكر والأدب في المملكة العربية السعودية: في تفتح عقله وفكره، ورؤيته الطليعية وفي دعوته للاصلاح والجرأة في نقد القديم، وإخلاصه لمبادئه وآرائه.

****

الـهوامش

(1) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، الكويت 1995، المجلد السادس، ص 104

(2) انظر مقدمة ديوان ابراهيم العريّض (مطبعة حكومة الكويت – الكويت 1979).

(3) محمد جابر الأنصاري «كلمة نقد صريحة في أدب العريّض: العريض كما أراه بعد15 سنة من دراسته» مجلة كتابات، السنة السادسة، العدد السابع عشر 1981، ص95

(4) عبد الحميد المحادين «ابراهيم العريّض شاعر مترف» مجلة كتابات – مرجع سابق ص111

(5) محمد جابر الأنصاري، انظر دراسته السابقة.ص 95

(6) محمد جابر الأنصاري، المرجع نفسه.ص 95

(7) المرجع السابق ص56

(8) ابراهيم العريّض:« نظرات جديدة في الفن الشعري »، (مجموعة دراسات نقدية)، (مطبعة حكومة الكويت، الكويت ب ت) ص 362

(9) المرجع السابق ص 228 – 300

(10) مقابلة مع ابراهيم العريّض، مجلة كتابات، مرجع سابق ص 73

(11) ابراهيم العريّض، «نظرات جديدة في الفن الشعري» ص297

(12) علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون (كشاف تحليلي مصور 1925–1985، ط البحرين) ص58

(13) المرجع السابق ص58

(14) مقابلة مع ابراهيم العريّض – كتابات ، مرجع سابق ص76

(15) ماهر حسن فهمي، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج (مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت 1981) ص152–153

(16) نشرت بعد ذلك في كتاب العريّض النقدي، «نظرات جديدة في الفن الشعري» تحت عنوان: جولة في الشعر العربي المعاصر.

(17) ابراهيم العريّض: «نظرات جديدة في الفن الشعري» ص307.

(18) المرجع السابق ص 426

(19) محمد جابر الأنصاري، كلمة نقد صريحة في أدب العريّض، مجلة كتابات، مرجع سابق ص95

(20) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر: دراسة للشعر الحديث في البحرين (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 2 بيروت 1994) ص 226 – 227

(21) رجاء النقاش «انطباعات عن أدب العريّض» مجلة كتابات، مرجع سابق ص129 والجدير بالذكر أن العريّض نفسه قال بأن «أبو شادي» نثري الأسلوب، يطغى عليه الطابع العلمي ولم يقع له على رائعة بالمعنى الصحيح إلا قطعة واحدة اختارها ضمن احدى محاضراته – انظر : نظرات جديدة في الفن الشعري ص484

(22) حسن محسن ، الشعر القصصي (دار النهضة العربية، ط 1، القاهرة1980) ص106–221.

(23) مجلة كتابات مرجع سابق ص7

(24) هي قصائد: مي، نشوة الحب، بيني وبينها، والقبلة الأخيرة.

(25) ديوان العريّض، ص 98

(26) ديوان العريّض ص 102

(27) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية (دار العودة ط6بيروت 1981) ص208

(28) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر، مرجع سابق ص131

(29) ديوان العريّض ص130

(30) ديوان العريّض ص334

(31) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر، مرجع سابق ص 172

(32) ديوان العريّض ص 334

(33) يرى الدكتور الهاشمي بأن الريف معادل في ذهن الشاعر للبيت، وان الشاعر يظل متمسكاً في قرارة نفسه بأن المرأة لا تصلح إلا للبيت. انظر: ما قالته النخلة للبحر ص173.

(34) هناك نهايات مشابهة عند مطران في «فنجان قهوة» و«الحنين الشهيد»، وعند أبي شادي في قصة «مها» وعدد آخر من كتاب الشعر القصصي.

(35) ديوان العريّض، انظر المقدمة ص9

(36) مارون عبود، دمقس وأرجوان، تعليقات على هامش الشعر المعاصر (دار الثقافة ، دار مارون عبود، ط 4 ، بيروت 1979) ص 216

(37) علوي الهاشمي، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، ج1(منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات، ط1، الشارقة 1992) ص77.

(38) المرجع نفسه ص33.

(39) المرجع نفسه ص126

(40) ماهر حسن فهمي، مرجع سابق ص160

(41) ابراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد (مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1981) ج3، ص1311.

(42) انظر مقدمة خواطر مصرحة (مؤسسة المدني، ط 2، القاهرة 1961) ص4.

(43) عبدالسلام الساسي ، شعراء الحجاز في العصر الحديث (مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ج 2، الطائف 1402) ص21-25.

(44) محمد عبدالرحمن الشامخ، النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية 1900- 1945، (مطابع نجد التجارية، ط1، الرياض 1975) ص88.

(45) عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية (معهد الدراسات العربية، ط1، القاهرة 1959)، ص103.

(46) منصور إبراهيم الحازمي، معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية، صحيفة أم القرى 1924-1945، (مطبوعات جامعة الرياض – المطابع الأهلية للأوفست ، ط1، الرياض 1974)، ص33-35.

(47) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة، ص30-31.

(48) محمد حسن عواد، مسائل اليوم (دار الجيل للطباعة، ط1، القاهرة 1982)، ص126.

(49) خواطر مصرحة ، ص31

(50) محمد حسن عواد، ديوان العواد: ج 2، رؤى ابولون (مطبعة دار العالم العربي، ط 3، القاهرة 1979) ص 356

(51) خواطر مصرحة، ص30-31

(52) ديوان العواد، ج 2، رؤى أبولون، ص 352.

(53) خواطر مصرحة، ص51.

(54) مسائل اليوم، ص130

(55) دراسات فكرية : العواد ابعاد وملامح ، اعداد عبدالحميد مشخص ومحمد سعيد الباعش (دار الجيل للطباعة، ط القاهرة 1980) ص323.

(56) ديوان العواد ج 2، رؤى أبولون، ص311

(57) المرجع السابق ص248

(58) ديوان العواد: ج 1، آماس وأطلاس، (مطبعة نهضة مصر ، ط1، القاهرة 1978، ص25).

(59) آماس وأطلاس، ص46

(60) المرجع السابق، ص50

(61) المرجع السابق، ص35

(62) خواطر مصرحة، ص31

(63) المرجع السابق، المقدمة ص: هـ

(64) آماس وأطلاس، ص 52

(65) خواطر مصرحة ، ص 23

(66) المرجع السابق، ص21

(67) ديوان العواد، ج1، نحو كيان جديد، ص 160.

(68) خواطر مصرحة، ص43

(69) ديوان العواد.. ج 2، رؤى أبولون، ص374 إلى ص376

(70) المرجع السابق، ص64

(71) المرجع السابق، ص45

(72) تأملات في الأدب والحياة، ص160، وتجلت نزعة العواد للتحرر والتحرير في كتابه: محرر الرقيق سليمان بن عبدالملك الأموي: اكتشاف وتحليل لشخصية انسانية مؤثرة (مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر 1976، والكتاب من اصدارات نادي جدة الأدبي.

(73) ديوان العواد، ج 1، نحو كيان جديد ص5

(74) ديوان العواد، ج 2، في الأفق الملتهب ص195

(75) ديوان العواد، ج 1 نحو كيان جديد ص37

(76) ديوان العواد، ج2، ص128-132

(77) محمد حسن عواد، تأملات في الأدب والحياة (مطبعة العالم العربي، ط1، القاهرة 1950)، ص142.

(78) خواطر مصرحة، المقدمة، ص: هـ

(79) ديوان العواد، ج2 ص24

(80) المرجع السابق ج1 آماس واطلاس ص14

(81) المرجع السابق ص26.

(82) محمد عبدالرحمن الشامخ، النثر الأدبي، ص 90

(83) دراسات فكرية، ص328

(84) المرجع السابق، ص 30

(85) غسان خالد، جبران الفيلسوف (مؤسسة نوفل ، ط1، بيروت 1974)، ص347.

(86) آمنة عبدالحميد عقاد، محمد حسن عواد، شاعرًا (دار المدني للنشر والتوزيع، ط1، جدة 1985) ص118.

****

التعقيبات والمناقشات

ابيض

رئيس الجلسة الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم:

في الحقيقة نحن امام فرصة ذهبية للمناقشة، فلا تزال امامنا ساعة كاملة سنخصصها للحوار، ولمناقشة كل ما اثارته ارضية الورقتين، هناك اتجاهات ومعالجات تثير جوانب هامة في تجربة الشعراء الستة، تلمّسها الباحثان بعمق وبقدرة واضحة، وتكامل البحثان ايضا في استعراض جوانب الشعراء الستة، وقفوا عند الجانب العروبي والجانب الاسلامي، الوعي بوظيفة الشعر، التجديد، التوجيه النقدي الذي اتسمت به تجربة الشاعرين، الصدام الذي قام به الشاعران لمواجهة جوانب التخلف والجمود وخاصة بما يتصل بالحركة الشعرية ومسائل أخرى كثيرة لا أود أن أستطرد فيها ولكن اعتقد أنها تلامس القضية الشائكة التي جعلتنا نربط الشعر بالتنوير، سيكون محور النقاش حول هذه المسائل لنتجه في محاولة لحفر أعماق هذه النقاط والتعالقات التي أثارها الناقدان.

في الحقيقة استميحكم أولاً لنعطي الفرصة لضيفنا الكبير الأستاذ الدكتور حارث سلاجيتش، فقد طلب الحديث فور انتهاء الدكتور عبدالله، سنعطيه الفرصة للتعليق والمداخلة، فليتفضل الدكتور حارث.

الدكتور حارث سلاجيتش:

بسم الله الرحمن الرحيم، انا الحقيقة لي شرف عظيم جدا اني اليوم بينكم ومعكم، فبعد خمس سنوات من السياسة، رجعت على الاقل خمس دقائق لعملي الأساسي هو التاريخ والأدب والفلسفة وما الى ذلك، فأنا لا أطيل عليكم أحب أن أشكر الأخ عبدالعزيز سعود البابطين اللي أعطاني هذه الفرصة بأن أكون بينكم ومعكم وأقول ان البوسنة والهرسك طبعاً كما تعرفون مرت بمراحل صعبة جدا في الخمس سنوات اللي فاتت، ولكن فيها الروح الأدبية والروح الشعرية موجودة وحية ولازالت ايضا، وأذكركم بأن أجيال المسلمين في البوسنة والهرسك كانوا يتكلمون ولايزالون يتكلمون اللغة العربية وكانوا يكتبون الشعر باللغة العربية. طبعا بعض الأفراد، لأن عندنا اللغة

البوسنية وهي اصلا لغة سلافية، فلا أطيل عليكم أريد أن أنقل الى حضراتكم تحيات وسلامات شعب البوسنة وخاصة الأساتذة وأدباء البوسنة والهرسك، وأريد أن أنتهز الفرصة هذه لأقول إننا في بلاد وتحت رعاية الإنسان المعروف في البوسنة والهرسك وهو «الشيخ زايد» البلاد الصديقة والبلاد التي قامت معنا ودعمت البوسنة والهرسك في وقت ضيق والاصدقاء طبعا هم في وقت الضيق، وقت الوَسَع الاصدقاء كم منهم، وشكرا لكم، وأتشرف مرة اخرى وأريد ان أبقى معكم دقائق، وبعد ذلك انا عندي اجتماعات وللأسف الشديد لا أستطيع ان أحضر طول الجلسة معكم وشكرا.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا للدكتور حارث... سعادة د. حارث سلاجيتش وباسمكم جميعا نحييه ونحيي الشعب البوسني، والآن ننتقل الى الإخوة الذين طلبوا المناقشة وهي قائمة طويلة الى حد ما ولكن اعتقد أننا سنحاول اعطاءهم جميعا هذه الفرصة اذا حاولوا التركيز في مداخلاتهم، لدي حوالي ستة عشر أو سبعة عشر متداخلاً، لذلك فالوقت لن يتسع لأكثر من ثلاث دقائق، ونبدأ بالأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة. فليتفضل.

الدكتور محمد مصطفى هدارة:

شكرا سيادة الرئيس، أود أولا ان أبين الخلاف الحادث بين اللجنة المنظمة التي وضعت عناوين لهذه البحوث، وبين الأساتذة الباحثين وقد رأينا ذلك بالأمس، وها هو ذا اليوم يتكرر مرة أخرى، لكن الجديد إذا كان بالأمس حول بعض المصطلحات النقدية ومفاهيمها التي اختلفت عليها اللجنة مع الأساتذة الباحثين، فاليوم لا أدري الفكرة من جمع عدد من الشعراء في حزمة تُلقى أمام الباحث ليحاول أن يستكنه الشعر فيها، فهذا يُفترض فيه الصعوبة الى حد كبير، والبعد عن أي تعمق في فهم أو عرض أو تحليل شعر أي شاعر من هؤلاء الشعراء.

وقد بدا ذلك واضحا في البحث الذي قام به الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله وقد اختار عنواناً آخر هو: (من نسيج الخليج، دراسة فنية) وأبدى حيرته في ما يصنع في هؤلاء الشعراء الأربعة الذين يختلفون في الرؤية والمنهج، وإن كان قد

حـاول أن يوجـد بعض نقـاط الالتـقـاء في مـا بينـهم في مـا سـمـاه الرباعـيـات، وهذه الرباعيات أيضـا يعتورها شـيء غير قليل من التناقض، فالمحور الأول (الوطنية والقومية والاسلام) ليست متفقة تماما فهناك تعارض في ما بينها، الوطنية تتعارض مع القومية، والقومية تتعارض مع الإسلام إلى آخر ما نعلمه من ذلك ولا أريد أن أطيل فيه، كذلك الأمر لو تكلمنا عن القبيلة ولا أرى أبداً للقبيلة مكاناً في شعر هؤلاء الشعراء وفي ما ذكره الأستاذ الباحث، ولكن هو مجرد استدعاء تاريخي ليس احتفالاً بقبيلة أو تكريساً لمعنى القبيلة، كذلك الأمر (من التراث الى مقاربة العصر) فهناك اختلاف في ما بين الجزئيتين كان ينبغي ان يستغل كل جزء منها بدراسة تحليلية، لا شك أنني التمس العذر الكبير والأكيد للأستاذ الباحث، ولهذا جاءت الدراسة ليست دراسة في الصورة الفنية – كما اشار الباحث – لكن أرى أنها محاولة مسح شامل لشعر الشعراء الأربعة بغض النظرعن ظواهر الاتفاق والاختلاف في ما بينهم، ولهذا كانت في كل جزئية مظاهر الاختلاف واضحة ومن الطبيعي ان يكون لكل شاعر شاعريته وخصوصيته ولغته وتعبيره ورؤيته الخاصة والجمع بين هؤلاء الأربعة فيه قدر كبير من التعنت، وطال البحث لدى الأستاذ ولهذا أفادت المؤسسة بأن البحث قد امتد وطال واكتفينا بالقسم الأول، ولهذا لم نجد الرباعية الرابعة ماذا هي ولا عن أي شيء تحدث فيها الشاعر، وإذا ما جئنا إلى البحث الثاني للدكتور عبدالله المعيقل، نرى أيضا أنه قد فرض عليه بحث شاعرين ابراهيم العريّض ومحمد حسن العواد، مع الفرق الهائل بينهما في كل شيء اختلاف، وأقر الباحث بذلك النشأة، البيئة، الثقافة، الشخصية، اختلاف في كل شيء، ثم نراه يتجه إلى الاهتمام بالمقدمات التاريخية والنظرية التي رصد بها آراء العواد والعريّض دون تركيز على تحليل نصي، ولا شك أنه وُضع بين (التنوير والتغيير) في محاولة للحديث عن كل شاعر منفصلاً عن الآخر، وهذان المصطلحان أيضاً (التنوير والتغيير) فيهما قدر كبير من الكلام لأن التغيير لا أظنه يبتعد كثيرا عن التنوير، والاشكاليات التي تكلم عنها في التنوير والتغيير لا تتفق تماما مع ما نعرفه عن الشاعرين محمد حسن عواد وابراهيم العريّض اللذين أرى أنهما قد ظُلما في هذه الدراسة والباحث أيضا قد ظُلم فيها وشكرا.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا لأستاذنا الدكتور محمد مصطفى هدارة، وفي الحقيقة بالنسبة لاختيار الشعراء ضمن هذا السياق، لا أعتقد أن المنظمين لهذه الندوة كانوا يجهلون تجربة هؤلاء الشعراء، فهم يعرفون الخطوط التي يفترقون ويتفقون فيها، ويعرفون أنهم ينتمون إلى فترة أو حقبة واحدة سيطرت فيها توجهات وتداعيات وظروف سياسية واقتصادية وروحية أيضا مشتركة، لذلك فإن ما عرضه الباحثان من تفاصيل حول أرضية الشعراء الستة تؤكد حقيقة ما اقترحه الإخوة المنظمون لهذه الندوة. نحترم هذا الرأي ونقدره وسيتكفل الإخوة أصحاب الأوراق أيضا بمناقشته وأعطي الفرصة الآن للدكتورة نسيمة الغيث لتتحدث فلتتفضل.

الدكتورة نسيمة الغيث:

بسم الله الرحمن الرحيم. شكرا للرئيس وشكرا للباحثين الكريمين على هذا الجهد الطيب، أما بالنسبة لأستاذي الدكتور محمد حسن عبدالله، فقد أمتعنا ببحثه المنهجي كعادته دائما في تجلياته النقدية الابداعية وتعقبه للظواهر الفنية والكشف عن مساربها، ولكن اقتطاع جزء من البحث أفسد لذة المتابعة، فأتمنى لو يقوم المعنيون بأمر هذه الجلسة بإمدادنا ببقية الموضوع لإتمام الفائدة ولهم الشكر الجزيل.

ولا يقل بحث د. عبدالله المعيقل جهدا ومتابعة، ولكن لي تعقيباً أو تعليقاً بسيطاً، وهو ملاحظتي لحكم الباحث على انفرادية العريّض بالشعر القصصي في الخليج والجزيرة العربية، فإذا كان القصد هو الكم فإني قد أوافق الباحث أما حق السبق فهو للشاعر خالد الفرج الذي فطن الى مصطلح القصة مبكرا ورسم الكثير من الصور القصصية في شعره، كوصفه لغاندي، وإلى جانب بعض الصور القصصية الكاريكاتورية مثل وصفه لشيوعي، كما كتب ملحمته في مدح آل سعود تحت عنوان (أحسن القصص) وكتب أيضا قصيدة شعرية تحت عنوان (قصة مبتورة) والتي تحكي عن شاعر مع محبوبته الواقعية، وكيف أنه لم يرها أو يشعر بها لأنه يهيم حباً بمحبوبة

متخيلة، وينتهي به هذا الانسلاخ عن الواقع الى نهاية مجهولة في غابة متخيلة أيضاً، وقد ذكرت الباحثة الدكتورة سعاد عبدالوهاب هذه القصة ضمن اختياراتها في موضوعها تحت عنوان (للموت وجه آخر)، كما يعد فهد العسكر أيضا من أهم الشعراء الخليجيين الذين كتبوا في القصة الشعرية قبل العريض كما أتصور، أما بالنسبة لرأي أحد الدارسين عن تأثر العريض بأحمد زكي أبي شادي في أسلوبه الشعري، بعامة والقصصي بخاصة والذي أثار انزعاج الباحث لأنه في رأيه حكم قطعي لا ينبغي أن يطرح على عواهنه، والحقيقة يجب أن لا ننسى أن العريّض ولد وعاش في الهند وتعلم اللغة الهندية والآرية - كما يذكر الباحث - قبل العربية وهذا الأمر له تأثيره الواضح على أدب العريّض، فالبيئة أكثر فاعلية في التأثير من الموطن الأصلي - في تصوري - والدليل على ذلك هو اتجاه العريض للشعر القصصي الذي يعتبر من أهم ما يميز العقل الهندي وثقافته.شكرا سيدي.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا لك د. نسيمة، والحديث الآن للأخ د. محسن جاسم الموسوي فليتفضل.

الدكتور محسن جاسم الموسوي:

شكرا لأخي السيد رئيس الجلسة، ولدي ملاحظات بسيطة في واقع الحال أرجو أن تنال رضا الباحثين واستجابتهما كذلك.

الأمور التي أثيرت من قبل الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله كثيرة ومتنوعة، على الرغم مما بدا أنه يقدم لنا تعريفاً موسعاً وضروريا في واقع الحال ولازماً أيضاً لعدد كبير منا الذين لم يطلعوا اطلاعاً كافياً على شعر مجموعة من هؤلاء الشعراء لا سيما الشعر الذي وقع في النصف الأول من هذا القرن، الافتراض الأول في تقديري يحتاج الى بعض التغيير أي أن محاولة الغاء (واو العطف) بين الشعر والتنوير اعتقد ان في ذلك قدراً من التعسف أي أننا نميل في مثل هذا الرأي الى العودة الى المبدأ الرومانسي في مفهوم الشعر والذي التقى بشكل او بآخر بمفهوم عربي قام في فترة ما على أساس ان النبي يمكن أن يكون رسولا بالمعنى المجازي في قضايا التنوير.

هذا المفهوم الرومانسي الذي عاد إلينا ثانية كما نعلم منذ عصر النهضة وتحديداً منذ مدرسة (الديوان) يحتاج الى مراجعة كبيرة لأنه يبنى على أساس المرتجى من الشاعر وليس على أساس القراءة السيسولوجية الفاعلة لطبيعة الشعر أي أننا عندما نأخذ الشاعر محرِّضاً على سبيل المثال عندما كانت التطاحنات القبلية قائمة، لا يمكن لنا أن نسوغ مثل هذا المفهوم تسويغاً كافيا في واقع الحال، إذ إن الشعر يمكن أن يتحول في مثل هذه المشاحنات والخصومات الى ضرب من ضروب التحريض السيئ ولهذا لا يمكن أن أساوي بين هذا الطرف أو ذاك إلا إذا تحدثنا مجازاً في مفهوم الشعر على هذا الأساس وليس في فاعلية الشاعر كشخص.

لهذا السبب أقترح أن أخي الدكتور حسن يعيد النظر في مثل هذه الفرضية قليلا ونراجع هذا الموضوع ولا نخلط الشعراء كأشخاص بالشعر كمفهوم أو المرتجى من هذا الشعر كمفهوم.

القضية الأخرى المهمة التي عرض لها وقد بدت وكأنها مقبولة من قبلنا جميعاً هي قضية الأغراض الشعرية، ثانية، أنا أتفق مع د.محمد حسن في أن الأغراض الشعرية كانت بارزة تماما بمساقها التقليدي المعروف في شعر الزبيري والآخرين سواء اكتسبت هذه اللمحة الرومانسية أو ما إلى ذلك، أهذه الأغراض الشعرية تواطئنا لقبولها لفترة من الزمن على الرغم من أن العشرين عاما الأخيرة شهدت تغييرات كثيرة في قراءة الشعر، حان لنا في تقديري ان نستعيد القراءة ثانية في غير هذه الأغراض المعروفة فباب (الاخوانيات) الذي تطرق إليه الدكتور محمد حسن ورأى أنه يمكن أن يلغى من ساحة الاهتمام – في تقديري – هذا الباب البسيط يمكن ان يقود الى قراءة سيسولوجية معمقة في قراءة واقعنا العربي، (الاخوانيات) ليست قضية طارئة بدت مقصية لهذا السبب أو ذاك وهمشت في داخل ثقافتنا العربية على أنها لا تدخل في المقبولات الأساسية التي اعتدنا عليها تماما في باب الاغراض الشعرية، وحان لنا أن نستعيد قراءة الخطاب الشعري بشكل أو بآخر في ضوء مفاهيم جديدة لا أظنها تغيب عن بال رجل حصيف وفاعل في الأكاديمية كالدكتور محمد حسن عبدالله الذي عرف بسعة أبحاثه.

وملاحظة صغيرة بسيطة بالنسبة للدكتور حسن لا أقترح أن نستخدم مصطلح (نمط منفرد) في التعليم والسياسة، بالنسبة للزبيري اذا استخدم مفهوم النمط تغيرت الفكرة وأعتقد أنه يقصد كان فريدا فقط، ولا يعني بذلك النمط، ملاحظة بسيطة أرجو ألا تثير أي شيء.

الملاحظات الأخرى التي تخص الأستاذ الدكتور عبدالله المعيقل، والتي أثيرت حول الشاعر ابراهيم العريّض ولم أزل أرى أن الشاعر ابراهيم لم يزل مظلوما في النقد الأدبي، نحن لم نزل نتحدث أيضا في ضمن الفرضيات التي سادت في داخل ساحة النقد الأدبي لفترة طويلة من الزمن، هل تأثر بأبي شادي؟ نعم، من الواضح أن مظلة (أبولو) كانت مؤثرة تماما في داخل مجموعة من الشعراء وتأثر بذلك ابراهيم العريّض كما ان السمات الرومانسية التي جاءته وتوالدت في داخله من الديوان وتوالدت في (أبولو) موجودة وقائمة لا سيما في المفاهيم التي تحدث عنها (المرأة والطبيعة) وكذلك في (الخشية من المدينة أو الرد على المدينة)، صحيح، متفق الإشكالات أين؟، الإشكال الأول في تقديري يتعلق بمفهوم الاسطورة الذي بدا لي وكأنه يختلط كثيرا بالبنية القصصية وهما شيئان مختلفان كما نعلم، البنية القصصية اختلفت، جاءت منذ جماعة (الديوان)، واستعيدت بشكل أو بآخر في داخل الشعر العربي ولكنها لم تحقق بناء اسطوريا على الرغم من ان أبا شادي ومجموعة أخرى من شعراء أبولو في تلك الأثناء حاولوا أن يأخذوا كثيراً من الأسطورة والتي اعدت من قبل عدد كبير من النقاد على أنها طارئة في الشعر العربي حين ذاك أو انها أخذت كما يقول محمد عبدالحي من الغرب، الأسطورة في تقديري لم تظهر بمثل هذا الظهور، ظهرت بنى أخرى هي أصداء رومانسية وتركيبات قصصية في داخل شعر العريّض ولم تظهر بهذا المعنى أي معنى الأسطورة كأسطورة.

القضية الأخرى المثارة دائما والتي غالبا ما يتعرض لها شعر العريّض هي قضية المحلية والقومية،.القومية مرة أخرى إذا افترضنا أنه تأثر كثيرا بالمزاج الرومانسي لابد ان تكون هي السائدة لابد ان تكون لأنها في هذه الحالة تعني الانتماء الأوسع الذي

يحتاج إليه الشاعر، والمهمة التنويرية التي يبتغيها الشاعر، هذا الاقتران في تقديري كان لابد ان يظهر بحكم هذا الانتماء الرومانسي في شعر العريّض، ولهذا ستكون المحلية لوناً من بين عدة ألوان في فضاء قومي واسع بدا واضحا في شعر العريّض، وشكرا جزيلاً سيدي الرئيس، وشكرا للباحثين الكريمين.

الدكتور إبراهيم غلوم:

ونشكرك د. محسن، فلولا حيوية ما تطرح لقاطعتك فأنت أطلت قليلا ولكنك تتجه اتجاها ايجابيا بالمناقشة، سأعطي الفرصة الآن لأخ كريم من جامعة الجزائر الدكتور عثمان بدري، فقد كان يطلب الحديث منذ الأمس فليتفضل.

الدكتور عثمان بدري:

شكراً سيدي الرئيس، الحقيقة لي أسئلة واستفسارات محددة حول ما طرح اليوم في تقاطعه مع ما طرح - ربما - بالأمس، حيث إنني استنتجت أن هناك إشكالية مازالت قائمة، وهي اشكالية المنهج الذي يجب ان ندرس به الأدب، عندما أقول المنهج أقول المنهج الملائم والمناسب او الأكثر مناسبة من غيره من المناهج الأخرى، قبل هذا لي بعض الأسئلة.

تردد كثيرا مصطلح (التنوير) ومن المؤكد ان لكل مصطلح ولكل مفهوم معايير معينة، لم نعرف إلى حد الآن ما هي معايير التنوير عند الشعراء الذين سبق أن كانوا محورا للحديث، انتقل بعد ذلك إلى ملاحظة وهي ملاحظة معلومية أو معلوماتية تتعلق ببحث الدكتور عبدالله المعيقل، وهي ان هناك بحثين تطبيقيين طويلين كتبا عن ابراهيم العريض، أحدهما بعنوان (ابراهيم العريض شاعراً)، والثاني بعنوان (ابراهيم العريّض ناقداً) ونُشرا في كتاب تحت عنوان (أدب البحرين) أظن الجهة الناشرة هي (معهد البحوث والدراسات العربية) التابع لجامعة الدول العربية، هذا للفت الانتباه فقط. مرة أخرى أي اطار أو أي اتجاه يمكن ان نصنف فيه هؤلاء الشعراء الذين تحدثنا عنهم ولم نتحدث للأسف الشديد عن شعرهم، معذرة فالشعر أو تحليل الشعر أو دراسة الشعر

غائبة تماما في هذين البحثين. لكي نبرز أهمية شاعر ما من الشعراء علينا أن ندرسه من خلال شعره، لا أن ندرسه من خلال مادة شعره، ما استنتجته أنا الآن هو أننا درسنا هؤلاء الشعراء من خلال مادة شعرهم، هذه المادة قد تكون مضمونا قد تكون مغزى، قد تكون موقفا ما من الواقع ولذلك لم أحس أن هناك دراسة للشعر، قد يقال بأن الدراسة التطبيقية التحليلية للشعر من الصعوبة بمكان ولكن كان يمكن أن يُكتفى بنماذج معينة، نموذج يحدد مثلا مفهوم اللغة الشعرية التي هي مربط الشعر، هي المدار الذي يدور عليه الشعر وخصائصه، والصورة الشعرية والايقاع الموسيقي والرؤية الفنية من خلال نماذج محدودة.

أعتقد أن هذه اشكالية كبيرة جدا، هذه اشكالية المنهج وإشكالية الدراسة النقدية، اشكالية قائمة، وللأسف الشديد نحن بهذه الكيفية نساهم في تسطيح الأدب قد لا يكون الشعر بهذا المستوى، ولكننا بهذه المحاولات نساهم في تسطيحه، وفي صرف الاهتمام به أو جعله نشاطا موازياً لكل النشاطات الأخرى وهذه إشكالية قائمة إن لم أقل مغالطة كبيرة، وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا د. عثمان، وأعطي الفرصة الآن للأخ الدكتور فوزي عيسى.

الدكتور فوزي عيسى:

أستعير مقولة عنترة مع بعض التحوير «هل غادر النقاد من متردم»؟ في تقديري ان البحثين يثيران ما يتردد بقوة الآن على الساحة النقدية من مدى مصداقية المنهج التقليدي في الدرس الأدبي، وما يوجه إليه من اتهامات ومن سهام مثل الشمولية والنمطية، والقولبة والتكرارية. مسألة وضع أربعة شعراء في سلة واحدة هي فعلا نفي لخصوصية كل شاعر من هؤلاء الشعراء حتى وإن كان هناك اتفاق في اشتراكهم في موضوعات بعينها. كنت أتمنى أن يكون هناك تركيز على جماليات أو فنيات كل شاعر من هؤلاء الشعراء. أيضا أشير إلى وجود – وهذا ما تبدى في خلال اليومين – وجود

إشكالية واضحة بين ما طرحته اللجنة من موضوعات وما كتبه الباحثون حتى إن من الباحثين من اعترف – وهذه أمانة أشكره عليها – بأنه تحايل للتوفيق بين الموضوعين أو بين المسألتين، أشير أيضا إلى أن هناك كتابات عن الزبيري، وأشكر الأستاذ فاروق شوشة الذي نبهني أيضا إلى مقدمة الدكتور المقالح عن الزبيري.

بالنسبة لمحمد حسن عواد أتساءل ما الجديد الذي اضافته الدراسة الى محمد حسن عواد؟ نحن نعلم ان هناك دراسات كثيرة عن محمد حسن عواد، والحقيقة أنني أسهمت بجهد متواضع أيضا في كتاب (اتجاهات الشعر السعودي المعاصر) وكنت أتمنى أن أجد جديدا في ما كتب عن العواد فلم أجد. أيضا كنت أتمنى أن يكون هناك تركيز على جزئية واحدة عند شاعر من الشعراء لتكشف عن جوانب لم تزل خافية عن هذا الشاعر، تردد أيضا في البحث الثاني مصطلح (الوظيفة النفعية) في الشعر وفهم من ذلك ان الوظيفة النفعية تعني الاصلاح الاجتماعي، وأعتقد أن هناك تضاربا بين المفهومين، أيضا التركيز على أن العواد مصلح اجتماعي هذه فكرة طرحت كثيرا في كتابات الباحثين وعلى الرغم مما كتب عنه إلا أن هناك جوانب كثيرة في دور العواد الريادي والتجديدي كانت تحتاج الى بحث وإلى كشف، وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتور فوزي وفي الحقيقة، أحب أن أنبه الى أن تكرار ملاحظة المحاور وأنها فرضت وأثارت مشكلات للباحثين.. الموضوعات أو محاور الندوة عرضت على الإخوة المشاركين ووافقوا عليها وكان بإمكانهم ان يتحاوروا مع المكتب التنفيذي او مع الأمانة العامة للمؤسسة، وأن يطلبوا فيها أي تعديل، كان ذلك ممكنا وفي نفس الوقت حين طلب منهم لم يبدوا الاعتراض في حينه. والمسألة أيها الإخوة الكرام مسألة منهج، بإمكان الباحث ان يتخير يضع النموذج امامه ومن ثم يطبق ما يشاء على الشعراء المقترحين.. أرجو أن نبتعد عن هذه المسألة فقد تكررت ومن الأفضل الذهاب الى منهج الباحثين وإلى القضية أو القضايا التي أثارها الباحثان.

الكلمة للأخ الدكتور جورجي طربيه فليتنفضل.

الدكتور جورجي طربيه:

شكراً، حضرة الرئيس، فيما يتجاوز لقاءات التعارف التي تدعو اليها المؤتمرات والتي من طريقها يتم التواصل والتكامل الثقافي، وهنا نتوجه بالشكر الى منظمي هذه الدورة إلى الباحثين الذين اعدوا دراسات فيها، أود أن أسلط الضوء على نقاط ثلاث، الاولى (حقل المقارنات) طبعا هذا الحقل له دراسته ومنهجه الخاص، وكنت أفضل كما تفضل بعض الزملاء ان يتم تحديد نقاط معينة وهذه النقاط تدرس من خلال المقارنة بين الشعراء عوضا عن هذا التشعب الشبكي الذي يدخلنا في متاهات تبعدنا عن الهدف المنشود.

ثانيا: مسألة الشعر بحد ذاتها، لقد تصفحت الكتاب الذي بين يدينا، وتبين لي أنه إلى جانب الشعر الراقي في الكثير من صفحاته، هناك أيضا ما ينحدر عن هذا المستوى ليقترب الى النظم من دون ان يلتفت الباحثون الى ذلك إلا في حالات نادرة حيث ألمحوا إلى ذلك إلماحا، وهذا يتطلب كما تفضل أحد الزملاء الباحثين في الجزائر هذا يتطلب ان يحدد مضامين المفردات، فمن أهم مسؤوليات المؤتمرات هي أن تكون بمثابة مصفاة المفردات، فتحدد مضامينها فالشعر يتجاوز النظم لأنه لغة خاصة، لغة تختلف عن النظم والنثر، لغة في قلب اللغة، ومن هذا المنطلق نستطيع ان نحدد القيمة الشعرية بالنسبة إلى نص معين.

أما النقطة الثالثة والأخيرة فهي تتناول الشعر التنويري، تفضل الدكتور محمد حسن عبدالله فقال: لا شعر إن لم يكن تنويرياً، وهذه حقيقة ثابتة وواضحة انما لنفصل مضمون هذه العبارة.

التنوير درجات، صحيح ان الشعراء يتفقون نوعا في ان الشعر تنوير ولكن الشعر درجات وذروة السلم الشعري الكشف الرؤيوي، الشعر الرائي، ضمن هذا الاطار شعرنا الجاهلي مثلا على جماله يخلو من الشعر الرائي، شعرنا العربي بعامة يخلو من الشعراء الكبار الرائين بصورة واسعة إلا الأفراد المتازون المعدودون فيه،

ضمن هذا الاطار حينما نصقل نصا من النصوص بمادة تنويرية على مستوى التربية أو على مستوى التوجيه والارشاد كما قال الدكتور الغذامي أمس. ما من شك في أن هذا ينتمي إلى قطاعات أخرى غير الشعر، هذا لا يعني أن الشعر لا يمكن ان يكون عقلياً. فالدراسات الكبرى الحديثة العالمية كدراسة الباحثة الكبيرة «إيفون باتار» حول Dentie- Mine Rve- Et - Apolon- Les- images- De- La- Devine- Comedie؟ «أو دراسة ـ؟ ودراسة الدكتور نقولا سعادة حول خليل مطران باللغة الفرنسية، وغيرها من الدراسات المعمقة الكبيرة أثبتت ان الشعر العقلي وليس الذهني هو أسمى أنواع الشعر أي حيث يتم التوازن بين الفكرة الكبيرة العميقة والصورة البديعة المجددة المدهشة، هذا التوازن إذا تم في نص شعري معين يكون النص التنويري بامتياز فيتم التحليق بواسطة هذين الجناحين كما يحلق الطائر، فالتوازن بين الجناحين هو الذي يؤمن الشعر التنويري بامتياز، وهذا ما حاولت ان أترصده في هذا الكتاب ولدى جميع الباحثين من دون أن أجد له اي أثر يذكر، فأرجو أن نعتبر بالنسبة الى هذا الامر في المستقبل وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا د. جورجي وأعتقد أن هذه إضافة حقيقية وإن كان يمكن للاخوة إضافة عليها، أرجو التركيز أكثر من الإخوة الأصدقاء القادمين د. خليفة الوقيان تفضل.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكرا سيدي الرئيس، وشكرا للأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله على هذا الجهد الثري وإن كانت اللجنة المنظمة قد حرمتنا من ثلاثة ارباعه وأبقت لدينا الربع فنحن نناقش الآن ربع البحث الحقيقي، والتزاما بالوقت وللدخول في صلب الموضوع، خالد الفرج وزملاؤه الثلاثة، سوف اشير الى نقطتين رئيسيتين:

ذكر الدكتور محمد ان خالد الفرج كان يدعو لوحدة الجزيرة العربية بدلا من الدعوة للوحدة العربية، وأعتقد ان دعوته لوحدة الجزيرة العربية لم تكن بديلا عن الدعوة للوحدة العربية، ولكنه مهموم بكثرة الكيانات.

خالد وهو يعيش في هذا الخليج يزعجه كثيراً أن يرى هذه الكيانات الصغيرة الضعيفة المستهدفة، ولهذا يشير إليها في بعض قصائده، ولكنه مهموم أيضا بالهم العربي الأكبر، وقصائده عن فلسطين ومصر وعن مجمل القضايا القومية تكشف عن مقدار إيمانه بالوحدة العربية ولولا أن الوقت يضيق لأتينا بالكثير من الشواهد في هذا المجال. النقطة الأخرى التي أشار إليها الدكتور محمد حسن عبدالله وهي الناحية القبلية، وذكر ان خالد الفرج ذهب الى الدمام للالتحاق بقبيلته من الدواسر، وخالد اكبر شخص متحضر وحضري، وأكبر من أن يذهب إلى مكان ما لكي يكون إلى جوار قبيلته، وقد ذهب هو أيضاً إلى البحرين وذهب الى الهند ولم يكن في الهند دواسر وذهب الى دمشق وتوفي فيها في آخر المطاف. هذه ناحية، الناحية الثانية من المعروف ان الملك عبدالعزيز كان يستقطب المثقفين من كل بلدان الخليج فإضافة الى الشاعر خالد الفرج، ذهب أيضا الى الدمام فهد العسكر من الكويت وذهب الشاعر خالد العدساني كل هؤلاء ذهبوا إلى هناك ولم يكونوا يقصدون الالتحاق بقبائلهم في هذه المنطقة، فهاتان ملاحظتان صغيرتان اختصاراً للوقت. وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً د. خليفة على هذه الاضافة، وأعطي الفرصة للأخ الدكتور أحمد الطريبق.

الدكتور أحمد الطريبق:

الملاحظة التي سأدلي بها بين أيديكم قد تكررت في صيغ متعددة من طرف بعض المتدخلين.

هناك إشكال بين النقاد المشاركين في الندوة وبين المؤسسين أو بين اللجنة التنظيمية التي وضعت هذه المحاور، فربما كان الإشكال ينتفي إذا كنا اتفقنا معا على ان نضع مفردات الاصلاحية أو الاصلاح، فالتنوير او الإشكال الفلسفي يرتبط بفلسفة الأنوار في اوروبا.

أنا أرى أن التنويرية عندما اتفق عليها لتكون محوراً لندوتنا وتحديداً في شعر منطقة الخليج كانت تراعي ربما ثلاثة محاور، المحور الأول التخلف الاجتماعي، المحور

الثاني السلفية الدينية أو السلفية الجديدة، المحور الآخر التجديد الفكري والأدبي، فلو كانت هذه المحاور محددة قبلياً لما كنا وقعنا في هذا الإشكال التنويري لأن فلسفة الأنوار لها ما يسمى بالفكر الأدبي، لها فلسفة أخرى تختلف عن الاشياء التي ربما واجهتنا نحن في الخريطة العربية. مثلاً في المغرب العربي كان هناك تحرر من الاستعمار وربما المغرب العربي ككل، هذا التحرر من الاستعمار قد لا نجده بحدة في منطقة الخليج، التخلف الاقتصادي الاجتماعي، ربما هناك مستويات محددة.

المرجعية الأخرى التي تتحرك في جميع هذه الاتجاهات الادبية في الخليج أو في المغرب العربي هي الفلسفة الاصلاحية التي انطلقت من مصر مثلاً بقيادة (محمد عبده)، (جمال الدين الافغاني)، او الفكر الأدبي عند (العقاد) و(جماعة ابولو) أو غير ذلك من هذه الاشياء، أعطيكم مثالا واحداً تكرر في هذه المحاور، هو مفهوم الشعر لدى الشعراء، كل شاعر عربي في هذه الفترة حاول أن يتحدث عن مفهوم الشعر، وكلهم يرددون ما قالته جماعة أبولو أو جماعة الديوان:

ألا يا طائر الفردو
س إن الشعر وجدان

أو كما قال ابو القاسم الشابي:

شعري نفاثة صدري
إن جاز فيه شعوري

وتكررت هذه الخطابات في الشعر المغربي كذلك، فلهذا هناك حساسية جديدة للخروج من التخلف الفكري والأدبي والاجتماعي وكذلك الديني، فلهذا لو كنا حددنا هذا المصطلح إما بربطه بفلسفة الأنوار في أوروبا أو بربطه بالفلسفة الاصلاحية في المشرق العربي، والنزعة الاصلاحية تختلف من منطقة الى منطقة، فالنزعة الوهابية في منطقة الخليج تختلف عن النزعة الاصلاحية في المغرب العربي، هذه الأشياء كلها كان يمكن أن توضع لنخرج بمفردات محددة وحتى لا نقع في هذا التيه.

هناك مـشكل آخـر هـو هذا الشكل المقـارن – وقـد أشــار إليـه بعض الإخـوان – مجموعة من الشعراء نحاول أن نقولبهم.. نلبسهم جبة واحدة، فلو كان هناك مثلا خيط مشترك بين الشاعر الفلاني والشاعر الفلاني، ابراهيم العريض مثلاً وشاعر آخر حول الاتجاه القصصي مثلا – كما أشارت الاستاذة – الاتجاه القصصي بين العريّض وشاعر آخر لما كنا وقعنا في هذه التراكمية المتناسقة أو المستنسقة.

الدكتور ابراهيم غلوم:

د. أحمد اسمح لي لو قاطعتك اعتقد ان هذه الملاحظة واضحة ضمن الملاحظة الاولى وأنت تذهب في نفس السيـاق الذي نوقش منذ قليل وملاحظاتك جميلة وقد أُوضحت في الورقة الأساسية للندوة التي بُعثت للإخوة المشاركين.

الدكتور أحمد:

أنت قاطعتني، كان عليك ان تتركني حتى انتهي، لا تقاطعني.

الدكتور ابراهيم غلوم:

عفوا دكتور أحمد، كثير من توضيحاتك موضحة في الورقة الأساسية للندوة، وأنت الآن تقترح محاور جديدة للندوة، والندوة الآن في أشغالها.

الدكتور أحمد:

لا أنا لا أقترح أنا لا أقترح، وإنما حاولت أن أتصور بدائل كان يمكن أن تخرجنا من هذه المتاهات، على أية حال حتى لا أبقى في هذا البحث عن المحاولة في المفردات الفنية أو المفردات الاصصلاحية هناك مشكل آخر أثاره السادة ألا هو عبقرية الشاعر البحريني ابراهيم العريّض حول الاتجاه القصصي وإذا ما نشير أنه ولد في الهند، مثلا فهل تكون ولادته في الهند هو نوع من الخروج من العبقرية العربية والدخول في عبقريات أخرى هي التي جعلته يكتب هذا الاتجاه الجديد في الشعر القصصي مثلا في مسرحية (قبلتان) وفي مسرحيات أخرى.. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً. د.أحمد.

الدكتور ابراهيم غلوم:

الكلمة الآن للأستاذ محمد ناجي العمايرة فليتفضل.

الأستاذ ناجي العمايرة:

شكرا سيدي الرئيس. الواقع غطى المتدخلون – على رأي إخوتنا المغاربة – كثيراً مما كنت أريد أن أطرح من ملاحظات ولذلك سأتجاوز عنها مكتفياً بما أشاروا إليه، لكن ثمة ملاحظة أساسية في هذه الندوة وهي مفهوم الشعر، والشعرية في الشعر ووظيفة الشعر، وصلته بالحياة، هذه أساسية في هذه الندوة قد لا نتفق عليها، لكن يجب التأكيد عليها.

أيضا هناك موضوع الشعر والشاعر وعصره. كيف نحكم على الشعر بمفاهيم عصرنا؟ أم بمفهوم عصر الشاعر نفسه؟ وطريقة تناول ذلك الشعر.

أيضا في ما يتعلق بحشد مجموعة من الشعراء في قالب واحد ومحاولة دراستهم دراسة مقارَنة أو مقارِنة.. أعتقد أن فيها ظلماً لبعضهم، في ما يتعلق بموضوع الوطنية والقومية والإسلام أريد أن أختلف مع جاري الاستاذ الدكتور محمد هدارة حول التناقض بينها، فأنا لا أرى هناك تناقضاً بين هذه الاقانيم الثلاثة إلا اذا أخرجت الوطنية الى الاقليمية المنعزلة، وإلا إذا أصبحت القومية شوفونية وإلا إذا أصبح الإسلام متطرفاً ومتعصباً، هنا يقع التناقض لكنني أعتقد أن هذه متداخلة ودوائر تتسع لبعضها البعض، في ما يتعلق بالدكتور محمد حسن أريد أن اركز على موضوع الخليلي وأعتقد أن الخليلي كان أكثر تأثراً بشوقي من غيره من الشعراء ولعله يفيدنا في هذا الموضوع، ولي مع الأستاذ الخليلي معرفة وثيقة حيث كنت قد عملت في سلطنة عمان فترة من الوقت، وفي عام ١٩٧٣ حينما صدر ديوانه الأول أو

مجموعته الأولى قبل (وحي العبقرية) في تلك الفترة كتبت بحثاً قصيراً عن هذا الديوان، وأشرت إلى أنه متأثر كثير التأثر بشوقي، ولكن الشاعر ثار ثورة كبيرة واعتبر ذلك غلطة كبيرة، واضطررنا الى مصالحته كنت في تلك الفترة صحفي فاضطررنا الى مصالحته وقال أحد المتدخلين: إنها زلة قلم لكنه أبى ذلك وقال: بل هي وطأة قدم، وهذه اشارة الى مدى تقبل الشعراء للنقد أو المبدعين للنقد في عالمنا العربي، وقد يكون ذلك واردا ايضا في هذه الندوة وشكرا.

الدكتور إبراهيم غلوم :

شكراً للأستاذ محمد، والكلمة الآن للأستاذ الدكتور حمادي صمود فليتفضل.

الدكتور حمادي صمود :

شكرا سيدي الرئيس، شكرا للباحثين.

عندي بعض الملاحظات تتعلق بما قاله وما كتبه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله الذي لابد ان أشير في بداية الحديث إلى أنني شخصياً مدين له بمعارفي أو بكثير من معارفي عن شعراء هذه المنطقة، فلقد قرأت بكثير من الاهتمام كتابه عن (الشعر والشعراء) في الكويت بل إنني عرفت العدواني شاعراً عن طريق الكتاب الذي خصصه لهذا الرجل.

منطلق حديثك حضرة الأستاذ: الذات والرؤيا في الشعر ومختتمه قولك أنك حاولت أن تقوم بدراسة للصورة الفنية لهؤلاء الشعراء وبين المفتتح والخاتمة نجد ثلاث مراحل أساسية ما اتفقوا فيه بالكل، وما اتفقوا فيه بالجزء، وما اختلفوا فيه. ما اتفقوا فيه بالكل هي الرباعيات، ما اتفقوا فيه بالجزء بعض الامور نجدها مشتركة بين شاعرين أو أكثر ويختلف شاعر ثالث أو رابع، وما سميته الفوارد هو ما يمكن أن يكون خاصا بكل واحد من هؤلاء الشعراء. سؤالي الاول: هل تعتقدون ان هذه المراحل يمكن على أساسها أن نبين شعرية الشعر عند كل شاعر؟ هل يمكن لنا مثلاً انطلاقاً من موقف الشعر من الوطنية ومن القومية ومن الاسلام ومن الحس بالقبيلة ومن الارتكاز

على التراث الى غير ذلك، هل تكفي هذه الامور لتجعل الناس في حضرة شعر هؤلاء الشعراء، هذا السؤال الاول الحقيقة اطرحه لا لتجيبني، عنه وإنما أطرحه لأقترح عليكم أن نعدل شيئاً ما من بعض الخطاطات التي نستعيرها من الدرس النقدي الحديث، فسمعت كثيراً من المتدخلين كأنهم يأخذون على المتحدث أنه لم يبن عن شعرية الشعر، عند هؤلاء لأنه بنى بحثه على ما بناه عليه، وأعتقد أن الدكتور محمد حسن العبدالله واع تمام الوعي بالادوات التي على اساسها يجب ان يحلل الشعر وهي الصورة من جهة التي تبني او هي مدخل الى الرؤيا، ولكنه عندما أتى ليباشر هذا الشعر لم يبلّه إلا عن صورة الغرضية فيه أو صورة المضمونية فيه، أليس من الأجدى بالنسبة لدرسنا النقدي في وضع الشعر في الاوطان العربية ان نراجع أيضاً بعض الأنماط النظرية التي تقول إن شعرية الشعر هو فقط في ارتداد النص على ذاته؟ في حين أن أوضاعنا السياسية والتاريخية والاقتصادية خلقت نوعاً من الشعر معناه في ظاهر لفظه، معناها أن الشعر في مرحلة تاريخية اضطر الى أن يُقصي ما به يكون هو شعر أي اضطر إلى أن يقصي ذاته حتى يلتقط هذه الأوضاع وحتى يقوم بالدور الذي كان يعتقد انه الدور الذي يطلب منه ان يقوم به، وأنا على هذا الرأي في كثير من شعرنا العربي، رأيي إذن الذي اقترحه على هذه الجلسة الكريمة هو أن نعيد النظر في كثير من الامور التي نعتقد انها ذات فعالية عالية، لا فعالية في رأيي الا ما ينتجه النص ذاته في سياقه التاريخي وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً للدكتور حمادي على هذه الاضافة، وأعطي الفرصة للأخت الدكتورة هيا الدرهم فلتتفضل.

الدكتورة هيا الدرهم:

اسمحوا لي ايها السادة الكرام ان ابدأ بملاحظات عامة على ما استمعت اليه بالأمس وفي هذا اليوم.

أرى أننا نستخدم اصدارات قاسية على هذه المنطقة، وهي منطقة تمتلك خصوصية شديدة في وطننا العربي. فأبدأ بتعقيب الدكتور أحمد حينما قال إننا يجب ان نصدر أو نحدد أو كان من المفروض على اللجنة المنظمة ان تحدد نقاطا واضحة ماذا تقصد بالتنوير وكلامه طيب غير أن اعتراضي على الكلمة التي استخدمها حينما قال التخلف الاجتماعي والتخلف الديني في منطقة الخليج، والحركة التنويرية التي حمل لواءها الشعر هي التي ستنقذ منطقة الخليج، من هذا التخلف، أنا لا أعرف ما معنى هذا الكلام حقيقة، وهل حتى لو حددناها بالنظرة السلفية أو بالحركة الوهابية، أو السلفية هل خلقت حقيقة تخلفاً دينيا في المنطقة؟ هذه كلمة خطيرة جدا، هذه كلمة قوية وخطيرة ويجب أن نتباحث معه في هذا الموضوع كثيرا - اسمحوا لي ان ابدأ بكلمة الدكتور أحمد لأنها لفتت نظري في هذا الوقت - نتساهل كثيرا في استخدام كلمة التخلف، نحن لا ندري ماذا نقصد بهذا التخلف، لا أعلم حقيقة بما استمعت اليه وبما قرأت بعضه في البحثين الطويلين هذين، ماذا نعني بالتخلف وقد وردت كلمة التخلف الحضاري أيضاً في كلمة الدكتور محمد حسن عبدالله، نبدأ ببحث الدكتور محمد حسن عبدالله وحينما اخترتم له أربعة شعراء ما وجه الاشتراك بين هؤلاء الشعراء؟ والشاعر الزبيري من منطقة اليمن، وكيف دخلت منطقة اليمن أو شعراء منطقة اليمن في شعرنا الخليجي؟ لا أعرف ما السبب، هذا تساؤل، وبحث الدكتور محمد حسن عبدالله والعنوان الذي اقترحته اللجنة هو (دراسة فنية) ماذا نعني بالدراسة الفنية ونحن لم نجد لمسات في الدراسة الفنية هذه؟ نحن وجدنا حديثاً عن المضمون وحديثاً طويلاً كثيراً عن الاتجاهات التي أصر عليها أو الدعوات التي دعا إليها هؤلاء الشعراء الأربعة لكن أين الدراسة الفنية هنا؟ وهو عنوان البحث ما وجدت لهذا سبيلاً.

الدراسة الفنية تعني تماماً علامات النسج الصياغي لأدوات العمل الفني في القصيدة. الكلمة والجملة والصورة والموسيقى وأين مواضعها في الدراسة؟ الدراسة التي بين يدينا تلتقط بعض التصورات المضمونية فقط المشتركة بين الشعراء خلال انتاجهم الأدبي، ولم تركز على الدلالات الفنية، ولذلك لا نستطيع ان نلتمس فائدة نقدية

واضحة من هذه الدراسة، وبقراءة هذه التصورات القائمة في البحث رأينا محاكمة قاسية لشعر هؤلاء الشعراء، وقد أنتجوا في تلك الفترة المبكرة من انطلاقة النهضة الأدبية في الخليج العربي، نحن نضع واجهة كبيرة نحشو في داخلها مسالك التنوير الذي نرى ونحاكم الشعراء بكل قسوة إذا لم يدخلوا في هذه الواجهة، ونضع حدوداً في هذا الوقت ونحاكم الشعراء في تلك الحقبة إذا ابتعدوا أو غادروا هذه الحدود وهذه قسوة أراها، لماذا لم ندرس شعر هؤلاء الشعراء وهم قد برزوا في فترة الإحياء الشعري في منطقة الخليج في اطار ثقافتهم الخاصة؟ ونحن نعلم محدودية النهضة العلمية والأدبية التي نشرت أجنحتها على دول الخليج في تلك الفترة، والأستاذ الدكتور له صلة وثيقة بالخليج وأدبائه وخصوصية أدب الخليج وشعره وظروفه العامة واسمحوا لي وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتورة هيا، وسأعطي الفرصة للأخ الكريم الأستاذ مبارك الخاطر.

الأستاذ مبارك الخاطر:

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً أشكر الهيئة المنظمة لهذه الندوة ثم أشكر مَن على المنصة من الإخوة، وأعتذر لأني لم أستلم شيئا من البحوث، فأنا خالي الغرض على أنني لم أحضر ولم أستمع إلى الناس الآخرين، فيؤسفني أني لم أكن أستطيع الحصول على البحوث. ثمة مداخلة بسيطة قد يعتورها شيء من الاهتزاز لأني لم أطلع على بحث دكتورنا الجليل الأستاذ محمد حسن عبدالله عن الشعراء الأربعة ويعتبر الدكتور محمد حسن عبدالله الآن من المراجع التي يرجع إليها الباحثون في أدب الخليج، وله جهد متميز واستفدنا منه كثيراً، والشعراء (المعاودة والزبيري والخليلي والفرج) قد يجتمعون في التوجه الوطني أو القومي لكن لا يمكن البحث – واسمحوا لي

بمحدودية الشعراء الخليجيين - لا يمكن البحث في شعر المعاودة والفرج بمعزل عن المناخ الوطني والثقافي، فالشاعران تأثرا بمناخ أن يكونوا، في الخليج عرباً أو لا يكونون مثل ابراهيم بن محمد، والزائد، والفرق بين من كان يجاهد بالقول والعمل في رد الأذى الاستعماري البريطاني والفارسي عن الخليج، فيجب أن يؤخذ هذا الاعتبار، لأننا نحن الآن في طرق الحديث يجب على الباحث - ونحن لا نعلمه شيئاً وقد نكون من تلاميذه - أن يعطي فكرة في مقدمة البحث عن المناخ الأدبي والثقافي والحياة الارهاصية التي عاشها هؤلاء الشعراء.

شعراء الخليج التنويريون أعطوا إضاءات على مسار الثقافة والأدب في البلاد العربية، بينما قصر زملاؤهم التنويريون في البلاد العربية من أن يهتموا بهم، ولايزال التأثير هذا قد تكون له ذيول، فلذلك لابد لأي باحث يتحدث عن الزبيري والخليلي والفرج والمعاودة أن يعطي فكرة موجزة عن بيئة الثقافة والأدب في الخليج باعتبار ان الثلاثة من شعراء هذا الخليج وجاهدوا في الحفاظ على الخليج بشعرهم وقولهم وعملهم وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للأستاذ مبارك الخاطر على هذه الاضافات، وفي الحقيقة معي الآن الدكتور منصور الحازمي فليتفضل.

الدكتور منصور الحازمي:

شكرا جزيلا سيدي الرئيس. في الواقع أنا من أشد المعجبين بأستاذنا الدكتور محمد حسن عبدالله على جهوده العظيمة والكبيرة منذ سنين طويلة في التعريف بأدب أو بجزء من أدب هذه المنطقة، فوجوده في الكويت يعتبر وجوداً تنويرياً في رأيي، كما

أن وجـود بعض الآخـرين في بعض مناطق الخليج أيضـاً يعـتـبـر وجـوداً تنويريا مـثل المرحوم الدكتور محمد ماهر حسن فهمي أيضا، وهـو يكمل الجهد التنويري الذي قام به منذ فترة مبكرة الدكتور طه حسين في كتيبه الوحيد (بين الحربين) عن أدب الجزيرة العربية، وأنا أعتقد أيضاً أن الندوة التي نحن فيها الآن هي جهد تنويري بالنسبة لأشقائنا في الدول العربية الأخرى، فنحن أبناء الجزيرة العربية لا نزال وإلى فترة قريبة وإلى الآن نشكو من قلة اهتمام المركز العربي عن الاطراف كما يقولون، وبعض المستشرقين يعرفون عن أدبنا اكثر مما يعرف أشقاؤنا في الدول المجاورة، لذلك أنا أثمن جهد الدكتور محمد حسن عبدالله في هذه المسيرة الطويلة والباحث في الواقع يقول إن من طبيعته ان يطيل وأنا أعتقد ان هذه تدل في الواقع على الاهتمام وليست دائماً تدل على عدم التركيز.

أريد أيضا ان أناقش الدكتور محمد حسن عبدالله في قضية صغيرة جدا اشار إليها كل من د. مصطفى هدارة ود. خليفة الوقيان في قضية القبيلة، الحس بالقبيلة تحتاج في رأيي إلى وقفة أطول، فالباحث يميز بين القبيلة والقبلية، الأولى لا بأس بها في رأيه لأنها لا تنافي الوطنية أو القومية، أما الثانية فلا ينبغي استحضارها بل ينبغي محاربتها لأنها منافية لكل طموحات الوحدة أو التلاحم القومي، وهذا كلام جميل قد لا يُعترض عليه، ولكن تظل مع ذلك الحدود ضيقة جدا بين المصطلحَين، فمن يضمن لنا أن الانتماء الى القبيلة لا يتحول إلى قبلية؟ ولكن السؤال الأهم هو مدى مصداقية هذا الشعار أو هذا المصطلح أو هذا الشعار الذي يشيد بالقبيلة أو يفخر بالانتماء إليها أوليس من الممكن أن تكون من مخلفات التراث الشفهي أو تكون من الثيمات البريئة الجاهزة، التي لابد من استخدامها في ذلك الوقت ولا سيما في مجتمعات لا ترى ما يشين في انتماءاتها القبلية التي لا تختلف كثيراً عن الانتماءات الى الأسر في المجتمعات المدنية المتحضرة، وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا د. منصور الحازمي وبقي الآن ثلاثة من الأساتذة الأفاضل د. فايز الداية ود. حسن فتحي الباب ود محمد فتوح احمد. نبدأ بالدكتور فايز.

الدكتور فايز الداية:

سلام عليكم جميعا، وأشكر لهذه المناسبة فرصة الحديث في قضايا هامة في المنهج وفي القضايا الفنية.

الدكتور محمد حسن عبدالله له جهوده التي يعرفها جميع الباحثين، ولكني اليوم سأشير إلى نقاط هو كان ينبه إليها، ويحض على أن تكون أفضل مما هي عليه.

أول نقطة هي الاختلاط ما بين تاريخ الأدب أو تاريخ الشعر والنقد الأدبي.. مهمة هذا البحث في ما تُصُور هي نقد أدبي، والدكتور ظن أو ربما حسب أنها تنطلق في تأريخ الأدب وظن أيضا أنه يبدأ اول كلمة في عدد من الشعراء وكان هذا أمراً غريباً، الزبيري أول ما يكتب عنه اليوم هذا أشار اليه الزملاء الفاضلون، أيضا خالد الفرج أول كلمة تقال فيه اليوم في هذا البحث هذا أمر عَجَب، الدكتور خليفة الوقيان موجود بيننا، الدكتور سالم عباس أيضا له اشارات الى هذا هنالك بحوث كثيرة، مقدمة ديوان الزبيري دراسة كاملة عن الزبيري للدكتور المقالح، إذن أظن أنني أبدأ تاريخ الأدب وأعطي هذه الصورة كان مدخلاً غير جيد لهذه الدراسة، الأمر الآخر هو أن تاريخ الأدب قاد الى حديث عن المضمون – المضمونية هذه – باستعراض شمولي ولم نجد هذه الشمولية لأننا وجدنا اختيارات ونقاطاً محددة يتعقبها الباحث الفاضل.

إذن المنطلق كان بحاجة الى ركائز أساسية واضحة جدا ليكون العطاء بعد ذلك مفيدا. ظاهرة واحدة مستقصاة علمياً شمولياً هذا يفيدنا ويكون لبنة نبني فوقها، أما

هذا الفرش الواسع في غير أوانه ربما كان قبل خمسين سنة قبل عشرين سنة كان محتملا، أما اليوم دراسات كثيرة حول هؤلاء الشعراء وأيضاً دراسات تفصيلية في بعض الزوايا، واليوم أبدأ وأقول هذا بدء وهذا كشف، فهنا مغالطة أظن أننا كنا في غنى عنها في هذا الميدان، ثم هنالك مصطلح التنوير، لن أدخل فيه ولكن مادام الباحث يرفض ان يُدخل هذا في التنوير فكان من الأحرى ألا يدخل في الدراسة هذا المصطلح ويترك لندوة أو لطرف في الندوة يعالج قضية التنوير وفعلا نحن اختلفنا في مفهومنا عن التنوير لكن أنت تقول هذا ليس في التنوير وتقترح علينا اقتراحا في هذا الميدان.

بعد ذلك حكاية المصطلحات ما معنى رباعيات؟ إذا نظرت أربع شعراء صار مصطلح رباعيات، إذن إذا كان عندي خمسة شعراء فهي خماسيات وعشاريات وعشرينيات، عندنا خمسون شاعراً في الوطن العربي تناولوا هذه الزوايا، إذن نقول الظاهرة المئوية في القضية الفلانية، وهذا أيضا كان نوعا من الاستطراد في بث مصطلحات كثيرة في هذا الميدان كنا نود أن نجد نتاجاً مستمراً لعطاء الدكتور محمد حسن عبدالله ولا أن يكون هذا النتاج السريع في آونة محددة بهذه الطريقة والباب مفتوح للمحاورة في ما بيننا، وشكرا لكم جميعا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتور فايز وأعطي الفرصة للدكتور حسن فتح الباب.

الدكتور حسن فتح الباب:

شكرا لأخي الأستاذ الدكتور رئيس الجلسة وشكرا للباحثين. وأبدي اعجابي ببحثيهما لأنهما بحثان قيمان حقا جادان بذل فيهما جهد كبير ملحوظ وطبعا من الطبيعي ان يختلف الرأي في تقييمهما نظرا لمنطلق كل معقب واختلافه عن الآخر، كنت

أريد أن أتحدث في إشكالية منهجية ألمح إليها الباحث الجزائري الأستاذ عثمان أيضا ود.جرجي طربيه، وأيضا د. أحمد وهي مسألة المصطلحات هذه المسألة في غاية الأهمية لأننا اختلفنا كثيرا في عدة مصطلحات فسأركز على ثلاثة منها.

كان يمكن للباحث أن يزيل كثيرا من اللبس اذا استخدم القاعدة البحثية المعروفة، وهو أن يحدد في اول الدراسة أو البحث مفهومه لهذا المصطلح وهو حر في ايثار المعنى الذي يراه وهو سيدافع عن وجهة نظره فهو ملتزم بها، ونحن ملتزمون باحترامه، سواء اتفقنا أو اختلفنا عليها، ولكن الذي حدث أن كلمات مثل (التنوير) (الرومانسية) لم تحظيا بأي تحديد مع مصطلح الواقع أو الواقعية بالمثل، فبالنسبة لمصطلح التنوير الذي ترفع الندوة شعاره، ماذا يعني التنوير؟ وهذا ما أدى إلى كل هذا اللبس، هل هو الدعوة أو الإيمان أولاً بالتقدم؟ بالديمقراطية؟ بالحرية؟ إعمال العقل؟ نبذ الخرافة؟ الدعوة إلى تحقيق هذه القيم؟ أم أن المصطلح يعني الدعوة الى التغيير بمعناه الشامل؟ يعني التغيير في الماديات، في المعنويات على الصعيد السياسي.. الاجتماعي .. الثقافي؟. الخ، أم أن التنوير يعني (التثوير) يعني (المقاومة) بكل أبعادها مقاومة كل ما هو متخلف ورديء ومضاد للقيم الإنسانية؟ وبذلك يكون أحمد العدواني شاعر مقاومة وأراه كذلك في المقام الأول، وكنت افضل ان يكون شعارالمؤتمر أو الندوة هو المقاومة، ولا سيما أننا في أشد الحاجة الآن الى رفع هذا الشعار، وشعرنا العربي كله شعر مقاومة، وليس مقاومة بالمعنى الحماسي ولكن مقاومة بكل الأبعاد، مقاومة كل ما هو رديء وضد الانسانية وضد التقدم وضد كل ما هو جميل، وجليل، في هذه الحياة، حبذا لو كان المؤتمر قد رفع شعار المقاومة وخصوصاً وأن أحمد مشارى العدواني - ولا أريد أن أطيل - شاعر مقاومة في المقام الأول.

الرومانسية: ما هو معنى الرومانسية؟ هل معنى الشعر الرومانسي هو الشعر الوجداني؟ يرى ذلك استاذنا الدكتور عبدالقادر القط، أم أن الرومانسية هي الصدور عن وعي فردي منفصل عن الجماعة ضد الوعي الجمعي؟ هو التقوقع على الذات؟ عدم التبصر بالحقائق.. بالواقع بالحياة اليومية؟ هل الرومانسية هي بمعناها في الغرب

وكيف نشأت في طبقة معينة؟ الى آخر ما نعلم، هل الرومانسية هي الهروب الى الطبيعة؟ وعشق الغيبيات؟ أم أن الرومانسية هي التعلق بالمثاليات بمعنى القيم العليا؟ الحرية، الإخاء، المساواة العدل ... الى آخره؟ المصطلح الثالث الملتبس والمراوغ.. الواقع/ ما هو الواقع هل الواقع هو الحياة اليومية ، الحياة اليومية للشعب؟ هذا واقع نحن نحترمه ونحبه ونصدر عنه وكل الشعراء يصدرون عن احساسهم بالناس بالبسطاء بالمهمشين، أم أن الواقع هو الواقع السياسي والاقتصادي المفروض على هؤلاء الناس؟ وهو إذن ضد الواقع الأول بمعنى الحياة اليومية، لا اريد ان أطيل – كل ما كنت أود أن أشير إليه أن يحدد الباحث المفهوم الذي يراه لهذه المصطلحات وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً للأستاذ الدكتور حسن فتح الباب، وأخيراً نعطي الفرصة للأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد، فليتفضل.

الدكتور محمد فتوح:

شكرا سيادة الرئيس ، والواقع ان الوقت الشرعي للجلسة قد انتهى منذ أمد وأنا سأريح الحضور الكريم وأستريح أيضا من التعليق وألغي كلمتي وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكراً لك يا دكتور محمد، وبعد أن انهينا هذه المداخلات نرى – حقيقة – أننا قد اختلفنا واتفقنا حول مسائل كثيرة، لعل من أهم هذه المسائل هو التنوير نفسه وهذا شيء ايجابي، قد تكون الجلسات القادمة مستثمرة بشكل حيوي لهذا الاختلاف والاتفاق، وقبل ان ننهي الجلسة سأعطي الفرصة للدكتور محمد أولا، لكي يرد فقد تكالبت عليه الكثير من الملاحظات كما ترون، ومن ثم اعطي الفرصة للأخ الدكتور عبدالله ،فليتفضل الدكتور محمد.

الدكتور محمد حسن عبدالله:

المألوف ان يبدأ الباحث تعقيبه بشكر كل من وجه إليه نقداً، فهو بحكم المألوف قد وُجه، ولكن أيضا بحكم المألوف في ندواتنا العربية ان بعض التعقيبات أو التعليقات تكون ساخنة أكثر من اللازم، وأستعمل تعبير شعبي عندنا يقول (حتى اللي بيتكلم بينسى نفسه)، هو يعني ليه مغلق على مفاهيمه الخاصة ويعتبر الاختلاف في الطريقة أو في الأداء بمثابة خطأ فادح، وليس هذا صحيحاً وهو يعرف بمنطق العقل وبتعدد المناهج انه لم يوجد عبر التاريخ منهج واحد استقطب الدراسات في ذلك العصر، في اي عصر من عصور الأدب، وإلا ما تعددت المدارس والمداخل، ولكن هناك عادة مسلمات علمية في طرق التفكير، فهذه التي يختلف عليها، ولكن إما ان اكتب ما في رأسك أو أن تستفز وتقول هذا البحث كان يعتبر جديداً منذ ٥٠ عاما، هذا تزيّد وغير مقبول بالمرة، ولا يصح أن يقال في ندوة علمية وفي بحث لم يقرأه بكامله وأنا نوهت بهذا، وأيضا لعله لم يقرأ حتى ما أمامه، وأكثر الخلاف أو نسبة كبيرة منه قامت على المنهج ونحن كمثقفين أكثر الناس تشادقاً بحرية التعبير، وحرية الرؤية وحرية التفسير، وأن الاختلاف يغني الأعمال الفنية ولا يهدمها، ولا يمكن أن يقال أن بحثاً ما ذهب عبثاً اطلاقا، ولكننا إذاالتقينا حول مناقشة موضوع نسينا كل هذه المسلمات واستللنا الخناجر، هذا شيء مؤلم يؤسفني أن أنبه إليه ليس لأن ١٧ من الـ ١٧ اللي تكلموا، تكلموا على بحثي، بالعكس ده يسعدني كثيرا طبعا حتى لو كان غير راض تماما فالرضا غاية لا تدرك ومن طلب شيئا وجده، مادام يبحث عن عيب لكن لو كان يبحث ايضا عن ميزة او نقطة ايجابية أو إضافة أو رؤية تكاملية فبالتأكيد أيضا سيجد.

والغريب أننا تقبلنا مصطلح التنوير وهو مصطلح يقوم على المضمون، على المعنى، ونتنكر لمنهج التناول الذي يحاول أن يلائم نفسه مع نقطة المرتكز الأساسي فإذا كان هناك من خطأ فليكن خطأ الذين وضعوا عنوان التنوير شعارا للملتقى، ومع هذا انا في مدخل دراستي حاولت أن أُكسب هذا التنوير معناه الانساني الفني بحيث يكون

هذا التنوير متضَمناً في عملية التجديد في الشعر وفي ديباجة الشعر ذاتها، وقلت كل شعر تنوير بهذا المعنى، ليس لأنه يدعو لشيء جديد بل لأنه جزء من ضمير الأمة، جزء من التجديد، جزء من حيوية الحياة، وإذن لا أخالف إطلاقا في هذا، وليس بحثي في المضـمـون إطلاقـا ولا التـوزيع قـام على المضـمـون؟ هل الكلام على الرسم بالكلمـات مضمون، هل الاشارة الى ظاهرية الكاريكاتير في رسم خالد الفرج للصورة مضمون؟ هل الكلام على ظاهرة التكرار عند عـبـدالله الخليلي مـضـمـون؟ هذا كله ليس في المضمون، ولا التقسيم ولا العناوين الجانبية خاضعة للمضمون، ولكن لعن الله العجلة، ولعن الله طبيعة اللقاءات الثقافية التي تقوم على المناحرة على طريقة اشهدوا لي.

بعد ذلك أدخل في بعض التفاصيل السريعة أيضاً لكي لا نطيل عليكم، وقد تولى البعض الرد على الآخرين، كتعارض الوطنية والقومية والاسلام، وعندي لا تعارض، إنما يأتي التعارض في تحول القضية الى معتقد يغلق على نفسه أضواء أو قدرات الامتداد مع الاتجاه الآخر، لكن اذا عشت على وفاق مع انتمائي لبلدي بحدودها على الخريطة وحسي العربي وإيماني الديني، ما وجه التعارض؟ لا أجده الا عند من يحول الوطنية الى فرعونية، ويحول القومية الى معبود نقيض للدين، ومن يحول الدين الى استغلاق، هنا يوجد التعارض، وكذلك الأمر في الفرق بين القبيلة والقبلية وعندما أشرت إلى القبيلة لم أشر إلى الدواسر تحديداً إلا لأنها مذكورة في شعر خالد الفرج، لكن القبيلة هي الانتماء لماضٍ مجهول معبود يتردد على الألسنة دون وعي بمداه أو دون أن يكون مطلباً فنياً يغني القصيدة، كأن يقول أعيدوا لنا مجد (عاد) هذا موجود في شعر المعاودة أنا لم أفتعل شيئاً على أحد ما مجد (عاد) الذي يطالبنا بإعادته؟ ربما يكون الزبيري معذوراً لما يقول أعيدوا عرش بلقيس ومجد بلقيس – بلقيس على الأقل لها صورة في أذهاننا لكن – (عاد) من الذين محقهم الله وقُطع دابر القوم، صراحة، وليس عندنا عن (عاد) هذه أي تاريخ ولا أي رصيد ولا أي حتى حس روحي كشعاع أو كخيال ولا أساطير عن عاد فماذا بقي؟ ولماذا تردد؟ إذن بلغة الفن الشعري هذا

تزّيد وتخبط، بلغة التحليل الموضوعي هذا احساس بالقبيلة ويعتقد أن (عاد) هذه، لأنها كانت في الجزيرة العربية فهي تخصه، وقد يتناقض في داخل القصيدة الواحدة.

والاشارة أكثر من مرة إلى أن المقالح كتب مقدمة عن الزبيري... أنا قرأت كتاب المقالح كاملاً عن الزبيري، يعني مش مجرد مقدمة لديوان، وقرأت تقريباً كل ما كتب عن الزبيري، كتب المقالح، وكتب الحلوجي، وهذا لم يذكره أحد مع انه كتب من عشرين سنة كتاباً صغيراً مهماً، وضع اليد على أهم ما ينبغي أن يقال، وكتب البردوني مهاجما بضراوة، حتى مقالة فاروق شوشة عن الزبيري، وهي تحليل لإحدى قصائد الزبيري، قرأتها وأشرت اليها وإن لم تكن في الجزء الذي اذيع من البحث.

فإذن قضية المراجع في حدود المتاح... الممكن بشريا، قد حدث بها علم ووضعت في الاعتبار، ولكن ما كان يمكن قول كل شيء وقد وقعنا بين نقيضين، هناك من يقول اختر جزئية وأشبعها ومن يقول، والبحث بهذه الطريقة موضوعي يهتم بالمضمون، وإذن فهي رؤى وكما لكم اجتهادكم، لماذا تنكرون على الباحث ان يكون له اجتهاده ايضا حتى في فهم التنوير ذاته؟ وإذا كان الخليلي قد تأثر في نظر بعض الباحثين بشوقي فهذه اشارة غريبة، وليقل الخليلي او ليقل الناقد ما يريد، فقد قال الخليلي نفسه في مقدمة كتابه (على ركاب الجمهور)، قال إنه بدأ يكتب هذه القصص الشعرية بعد ان قرأ (مأساة الحلاج) لصلاح عبدالصبور، المأمول شيء والمتحقق شيء آخر، فليقل الخليلي إنه كتب هذه الحكايات المنظومة بعد أن قرأ مأساة الحلاج، ولكن ماذا فيها من رؤى إنسانية شاملة وعظيمة طرحها عبدالصبور في مأساة الحلاج؟ أو ماذا أفاد من طاقة التصوير الدرامي والتنويع الموسيقي وتطوير المواقف واستبطان الشخصيات وإسقاطات الحاضر التي مثلتها مأساة الحلاج بالنسبة للمسرح الشعري فيما بعد شوقي؟، قد نجد الضئيل جدا أو لا نجد شيئا، وإذن هناك فرق بين مزاعم الشعراء أو افاضتهم حول أنفسهم وبين قراءة النص، وأن يقال إن هناك خلطاً بين المنهج، منهج الدراسة الأدبية أو تاريخ الأدب، وبين المنهج النقدي وهذا ما أستغربه أيضا! ويكفي ان

يعود لـ(رينيه ولك) المظلوم لأننا دائما نكتفي بالاسم الأول، حين يقول «إن تاريخ الأدب أو الدراسة الأدبية تبني العصر، والنقد يفككه» فهناك نزعة بنائية تقدم صورة.. تأخذ مفردات صغيرة تكوّن منها مشهداً، ودراسة تأخذ الصورة الشاملة تفككها لتجعل منها عناصر، أي هي عملية فرز، ففي الصفحات القليلة التي بين أيديكم أين عملية التكوين؟ وأين تقع عملية الفرز؟ وهل حدث خلط فعلا؟ اذا كان فإنني اعتذر عنه، معتذرا ايضا اذا كنت قد سخنت الجو قليلاً، ولكن ربما كان لي عذري لأنني توقعت على الأقل التحفظ في إبداء بعض الآراء بناء على أن الدراسة الكاملة ليست متاحة بين أيديكم. مرة أخرى شكرا لكل تعقيب كما جرى العرف أن يقال، وكل عام وأنتم بخير.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للدكتور محمد، وأعطي الفرصة للأخ د. عبدالله المعيقل.

الدكتور عبدالله المعيقل:

الواقع أنا عندي ردود قصيرة جدا، بالنسبة للدكتورة نسيمة الغيث عندما قالت إن العريض ليس الوحيد الذي كتب القصة، هذا صحيح، هذه ملاحظة صحيحة نعرفها جميعا. لكنني أنا ومقارنة بالكم الهائل من الشعر القصصي الذي قال عنه الدكتور غازي – وقد ذكرت هذا – إنه «لا يكتب قصيدة إلا وفيها قصة»، وأيضا انا اعتبرت الملاحم والمطولات الأخرى هذه كلها قصة، ومن هنا فإن العريض بهذا الكم الهائل، وبهذا التكريس للقصة او للشعر القصصي اعتبرته رائداً من هذه الناحية.

بالنسبة لأبي شادي أنا مازلت اعتقد ان العريض لم يتأثر بأبي شادي، وأياً كان التأثر بحياته في الهند وما قرأه هناك، لكن العريض نفسه قال بالحرف الواحد انه لم يتأثر بأبي شادي ولا يحب ولا يستمتع بشعر أبي شادي.

الدكتور محسن أعجبني تعليقه، والحقيقة انا عندما تحدثت عن الاسطورة في شعر العريض تحدثت عن الأشكال التي جاءت بها القصة، فهناك أسطورة يترجمها،

وهناك أسطورة يحاول هو أن يبتدعها، فليس هناك خلط بين بنية القصة وبنية الاسطورة، كنت أتحدث عن الأشكال، يعني الأشكال التي وضع فيها هذه المضامين، بالنسبة لأحد المعلقين الكرام الذي قال إن البحث خلا من التحليل ... أنا سعدت بالدكتور حمادي صمود عندما قال هذا الشاعر في هذه المرحلة وشعر العواد بالذات – في ظني – لا يحتمل أي تحليل فني، لا يتجاوز مظهره كما قال الدكتور، فلا أدري كيف يمكن أن نبني تحليلا أدبيا على شعر شاعر مثل الشاعر محمد حسن العواد؟.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا جزيلا. شكرا للدكتور عبدالله، والكلمة الآن للدكتور فايز الداية، فليتفضل.

الدكتور فايز الداية:

كلمة صغيرة وهي قول على قول، لأن التسجيل موجود لكل ما قيل في هذه المحاضرة عفوا، أنا لابد لي لأن كلمة قيلت بعد قولي، وخصتني لذلك اقول التسجيل موجود لكل هذه الندوة، وبالتالي ان اعتراضي وتحديدي لخمسين سنة، وعشرين سنة في بداية الكشف والأولوية في البحث، وقد كان أ. د محمد حسن عبدالله قال إني أبدأ مشروعا جديدا. إني أبدأ دراسة جديدة لم تدرس من قبل، فلتراجع الكلمات وبالتالي نرى من المتعجل، ومن الذي يلقي الكلام على عواهنه، من يترك التوثيق لهذه الكلمات في الكتب التي درست خالد الفرج والزبيري يتركها، ويقول أنا أبدأ أول شيء ما موقعه العلمي؟ الكلمة للتسجيل وللمقارنة وشكرا لكم.

الدكتور إبراهيم غلوم:

شكرا د. فايز، وأرجو أن يكون اختلافنا ايجابيا وبعيدا عن أي توتر وفي الحقيقة موضوع الندوة يقبل الاختلاف والاتفاق د. فايز، وأرجو أن نكون إخوة أحباء رغم هذا الاختلاف، في الحقيقة هذه الجلسة وفت في حدود امكانياتها والوقت المحدد لها.. الموضوع الذي رسمته والذي يتصل بست تجارب من الشعر وضعت فوق افق واحد، وهو رؤية النقد والتغيير والتجريب.

هناك كلمة سيتفضل بها الأخ الأمين العام للمؤسسة الأستاذ عبدالعزيز السريّع فليتفضل.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع:

سيدي الرئيس اشكرك على اعطائي الكلمة، وأحيي الإخوة المشاركين في هذه الندوة جميعاً على هذه الروح الايجابية وعلى هذا الحضور الطيب والاسهام المفيد أود أن أنبه إلى أنه ستقام الأمسية الشعرية الأولى هذه الليلة في القاعة رقم (٤) في المجمع الثقافي، في الساعة السابعة مساء، لذا أرجو أن نكون جاهزين للانطلاق الى هناك في الساعة السادسة والربع حتى نكون في اماكن مناسبة جميعا، سيشترك في هذه الأمسية حوالي عشرة شعراء من الطبيعي ان الموجودين بيننا ٥٧ شاعراً، ولكننا اضطررنا لأسباب تنظيمية فقط، ولأسباب تتصل بالوقت الذي يتسع ان نختار عشرة شعراء فعذرا لمن لم يقع عليه الاختيار، عشرة لهذه لليلة، وعشرة للأمسية الثانية، وصحيح أننا نود أن نسمع الجميع وهم بادلونا الرغبة ايضا بأنهم أرادوا أن يشاركوا وهذا الشيء نقبله ونرحب به ونعتز به، ولكن ضيق الوقت والفرص المتاحة لنا لإقامة الأمسيات لم يمكنا إلا إقامة أمسيتين فقط.

نتمنى ان يتقبلوا بصدر رحب اختيارنا، وربما تكون وجهات النظر متعددة في موضوع الاختيار، لماذا لم تختر فلاناً وتركت فلاناً، لابد من الاختيار، فعذرا إذا كان اختيارنا في نظر بعض الزملاء ربما يكون غير موفق لكن هذا اجتهادنا، فأرجو أن تقدروا ظروفنا. وشكرا لكم.

الدكتور ابراهيم غلوم:

شكرا للأستاذ عبدالعزيز، وبلغت الندوة نهايتها، وأشكركم جميعا وأشكر مساهماتكم، وأشكر الباحثين شكرا عميقاً، ونلتقي في المساء مع الأمسية الشعرية.

****

الجلسة الرابعة

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي:

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين.

قبل أن نبدأ هذه الندوة ثمة إعلان من المؤسسة.. الذين لم يملأوا الاستمارات نرجو أن يملؤوها... اليوم نتواصل في اليوم الثالث من هذه الندوة، وبعد ان تطرقنا إلى الشعراء الذين في أوائل النهضة: الفرج، والمعاودة، والخليلي والزبيري والعريّض والعواد، نتطرق اليوم مع الأساتذة معجب الزهراني، ومنيف موسى، وعلوي الهاشمي إلى الشعراء الذين لا يزالون يعطون ولا أقول إنهم شباب، ولكنهم مازالوا في العطاء، وهم قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي، وخليفة الوقيان، وسيف الرحبي، وأحمد صالح الصالح.

سنبدأ أولاً بالدكتور علوي الهاشمي

- **ولد عام 1946 بالمنامة - البحرين.**
- **حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة بيروت 1972، وماجستير الأدب العربي من جامعة القاهرة 1978، ودكتوراه الأدب العربي من تونس 1986 .**
- **عمل مدرساً بكلية البحرين الجامعية 1979، ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد بكلية الآداب بجامعة البحرين.**
- **نشر الكثير من القصائد والبحوث والمقالات في الصحافة العربية والمحلية.**

من مؤلفاتــه:

- **الشعر في البحرين. - تجربة الشعر المعاصر في البحرين.**
- **ما قالته النخلة للبحر. - شعراء البحرين المعاصرون.**

دواوينه الشعرية:

- **من أين يجيء الحزن 1972 - العصافير وظل الشجرة 1978**
- **محطات للتعب 1988**

أدعوه الآن لإلقاء بحثه فليتفضل...

البحث السابع

دراسة فــي شعـــر

أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي

د.علوي الهاشمي

مـقــدمــــة....

سينصرف اهتمام هذا البحث إلى دراسة البناء الفني أو الشعري عند ثلاثة من شعراء الخليج المحدثين هم: خليفة الوقيان من الكويت، وأحمد صالح الصالح من المملكة العربية السعودية ، وسيف الرحبي من سلطنة عمان. وستتم دراسة البناء الشعري عند كل شاعر منهم على حدة، نظرًا لما بين الشعراء الثلاثة من تفاوت فني وفكري يجعل من كل واحد منهم تجربة مغلقة بخصائصها ومميزاتها وطموحاتها خاصة على صعيد البناء الفني الذي تظهر فيه عادة كل هذه الخصائص والميزات.

ولأن البناء الفني في مستوى ما، حالة سبك وتضام وحيوية تدور في حيز نصي متراص، فقد رأيت من الضروري اتخاذ واحد من النصوص الشعرية نموذجاً حياً لاكتشاف خصائص موضوع البحث، من خلال بنيانه الفني المتكامل. الأمر الذي يدفع بالبحث، في هذا المستوى، الى منطقة التحليل التطبيقي أكثر من اندفاعه نحو مناطق التنظير والتأمل الفكري، مما اتخذته مسارات البحث في مناطق أخرى لها طابع تأملي أو شبه تنظيري. وهي مسارات عامة تنظر إلى تجربة الشاعر في مجملها، لكي ترى عناصر البناء الفني في حركتها الواسعة وعلاقاتها المتباعدة ضمن خارطة تجربة الشاعر الكلية بمستوييها الحياتي والفكري. وكان الاتجاه من حيز التفتت والتشتت الذي توفره حالة الثنائيات، إلى حيز التضام والانسجام والوحدة الذي تؤسسه حالة السبك العضوي والوعي الفكري المتجانس، هو الاطار المنهجي الذي حددناه لصورة هذا البحث، منقلين خطواتنا من منطقة الرؤية المبعثرة أو المتضاربة ذات البعد الثنائي إلى أفق الرؤيا الكلية المنسجمة ذات البعد الاشكالي المتجانس.

---

* اختار الناقد عنوانًا آخر لبحثه هو: البناء الشعري بين ازدواجية الرؤية وأفق الرؤيا عند ثلاثة من شعراء الخليج المعاصرين (أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي).

الشاعر أحمد صالح الصالح
بين ثنائيات الضد والجدل الخلاق

للشاعر السعودي أحمد صالح الصالح «مسافر» ثلاث مجموعات شعرية صدرت أولاها عام 1978 بعنوان (عندما يسقط العراف)، والثانية عام1981 بعنوان (قصائد في زمن السفر)، ثم صدرت له آخر مجموعة عام 1983 بعنوان (انتفضي أيتها المليحة)،إلى جانب ثلاث مجموعات أخرى مخطوطة، حسبما هو مذكور في ترجمة الشاعر الواردة ضمن «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين». وهذا يعني أن الصالح غزير النتاج وشديد الحضور في الساحة الشعرية على مستوى المملكة والخليج والوطن العربي، حيث ورد في ترجمته المذكورة أن «له مشاركات في كثير من الصحف والمجلات السعودية شعرًا ونثرًا، كما شارك في إحياء أمسيات شعرية داخل المملكة وخارجها مثل الجزائر ومصر والكويت ولندن. كما كتب عن شعره الأدباء والنقاد السعوديون والعرب».

وهذا صحيح. فالشاعر الصالح من رواد حركة التجديد الشعري في المملكة بعد الشاعر سعد الحميدين، كما يشير إلى ذلك الدكتور سعد البازعي في مقدمة كتابه الموسوم (ثقافة الصحراء)[1]. ولأهمية الصالح ودوره الريادي خصه الباحثون والنقاد في كتبهم بأكثر من فصل ومقالة، خصص كل منها لدراسة شعره أو جانب منه، كما نجد ذلك في كتاب البازعي السالف الذكر. وقد بلغ اهتمام مؤلف كتاب (متابعات أدبية) محمد صالح الشنطي بالشاعر حدًا جعله يفرد له أربع مقالات منفصلة نشرت في مطلع كتابه المذكور.

إن أهم ما يميز تجربة (الصالح) الشعرية في مسارها العام، منذ مجموعته الأولى حتى آخر قصيدة نشرها في جريدة الرياض بتاريخ 96/1/18 هو مراوحتها المستمرة بين قطبي ثنائيات كثيرة لا حصر لها، لعل أبرزها ثنائية البيت والتفعيلة على

مستوى الموضوع أو المضمون، وثنائية الحداثة والتراث على مستوى الفكر، وثنائية الذاتي أو الخاص والموضوعي أو العام على مستوى التجربة الشعورية. ويبدو أن التحدي الحقيقي الذي يواجه هذه التجربة الشعرية العارمة ويواجه الشاعر «مسافر» في الوقت نفسه، يتمثل في عدم التذبذب والمراوحة بين أقطاب هذه الثنائيات، بحيث تنجذب كل قصيدة إلى قطب مستقل كالمرأة وحدها أو الوطن وحده أو التاريخ دون سواه... الخ، بل ينبغي التحول بهذه الثنائيات إلى حالات جدلية وأبنية مكثفة تدخل النقيض في نقيضه وتولد الضد من ضده، بحيث يصعب الفصل بين الشكل ومضمونه أو بين الدال ودلالته أو بين المرأة الرمز والوطن المرموز إليه، أو بين بنية الايقاع العمودية وبنية الايقاع التفعيلية.. الخ. ولا أدعي أن الشاعر «مسافر» لم يحاول في عدد ملحوظ من قصائده ذلك التحدي المتجاوز. وهو ما لاحظه قبلي كل الذين بحثوا في شعر «مسافر»، دون استثناء، من مثل الدكتور البازعي والأستاذ الشنطي والدكتور عبدالله المعيقل. فالبازعي نراه، في مقالة له عن الصالح تحمل عنوانا ذا دلالة على ما أنا بصدده هو (المعادلة بين عشقين)، يشير إلى صعوبة «الانتقال هنا من اشكالية الهوى إلى مأساة الوطن» في احدى قصائد الشاعر(2).

ولست أحسب قصيدة (الصالح) التي أطلق اسمها على عنوان مجموعته الأولى (عندما يسقط العرّاف)، إلا من قبيل هذا النوع من التحدي الذي حاوله الشاعر منذ وقت مبكر في مسار تجربته الشعرية، خاصة وأن القصيدة قد جاءت في بحر غامر من القصائد الذاتية التي تتمحور حول موضوع المرأة. في حين كانت تلك القصيدة المتحدية تنحو نحو الممازجة بين المرأة والوطن عن طريق تحويل المرأة إلى رمز، على نحو ما يظهر من طالع «المفتتح» فيها وهو:

يا أيها العرّاف..!!

حبيبتي - الحسناء - تدعى..

«أورشليم»

تنام كالسبيّ

في عيون المذنبين

وتشتهي .. قراءة الهوى

في أعين المجاهدين

في دموع التائبين

حبيبتي..؟!

وديعة.. طيبة

تحب كل الطيبين

ما عشقتْ أو مارستْ

إلا.. هوى.. صلاح الدين

وعلى الرغم من هشاشة البناء الرمزي في ذلك الوقت المبكر، إلا أن هذه القصيدة وحدها استطاعت أن تؤشر امكانات التحدي والرغبة في تجاوز ثنائية الحب والمرأة التي سجن الشاعر فيها تجربته في تلك المجموعة الشعرية البكر. وقد لاحظ الدكتور عبدالله المعيقل ذلك في مقالته التي كتبها عن (الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية) وساهم بها في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الجزء السادس).. ويقول فيها:

«إن أحمد الصالح هو فتى الرومانسية الأول في ديوان القصيدة المعاصرة، وخاصة في أعماله الأولى التي كان فيها متأثراً بنزار قباني لغة وصورة. وكانت ثنائية الحب والمرأة فيها تشكل أغلب مضامين تلك الأعمال»[3].

وقد رجح الدكتور المعيقل ببصيرة نقدية نافذة، ان «يحتاج الدارس إلى وقفات أطول لتتبع صورة المرأة عند هذا الشاعر، وما آلت إليه في نصوصه الأخيرة من معشوقة ملهمة إلى مهزومة مستباحة، والأثر الذي تركه هذا التحول على رؤيته ولغته وعلى بنية قصيدته». ولا أحسب أن مثل «هذا التحول» الفني أو البنيوي، يمكن أن يحدث في موضوع المرأة وحدها وهي تستقل ببناء القصيدة عند الصالح، إذ لابد من انحلال قطبي الثنائية (المرأة والوطن) الواحد في الآخر لكي يتم «التحول» العميق في بنية القصيدة. وهذا ما حاوله الشاعر في قصيدته (عندما يسقط العرّاف) وهي آخر

قصيدة كتبها الشاعر في مجموعته الشعرية الأولى، حسبما يتضح من المسار الزمني لقصائد الديوان. وأوضح دليل على عمق هذه المحاولة وصدقها اتخاذ اسم القصيدة عنوانًا للمجموعة بأكملها، كما ذكرت سابقًا.

وعلى ذلك فإن القصائد التي تنسج على هذا المنوال في المزج بين «الأعناق المتنافرة» والتقريب بين أقطاب الثنائيات المتباعدة وإدخالها في علائق بنيوية مكثفة، هي ما يمكن أن تمثل الخط التطوري العميق في تجربة أحمد الصالح الشعرية، لأنها بذلك تشكل مواضع القوة والخصب في هذا المسار الشعري الغزير.

وهذا نفسه ما لاحظه الأستاذ محمد ابراهيم الدبيسي في معرض التفاتته النقدية إلى واحدة من قصائد الشاعر بعنوان (أضغاث أحلام) يمزج فيها بين الرؤيا الاجتماعية والرؤيا الذاتية (الحبيبة) والرؤيا التاريخية (أبودجانة).

وقد رأى الدبيسي أن ذلك النص بمجمله «منظومة شعرية رائعة، وسياق جديد في تجربة «مسافر» الشعرية يكرس اتجاه الشاعر إلى استخدام الرمز الشعري ذي الدلالات المتعددة»[4].

ومثل هذا المزج بين أقطاب الثنائيات هو ما أطلق عليه الدكتور أحمد كمال زكي، في تعليقه على تجربة الشاعر أحمد الصالح «جمع الموجودات بحيث تصبح بديل الطبيعة في نظر الشاعر»[5].

وفي هذه المساحة الخصبة من تجربة الشاعر تكون مراهنة الصالح الحقيقية وتحدّيه الكبير في مواجهة التشظيات الموضوعية والفنية والإيقاعية التي تحفل بها خارطته الشعرية الغنية بالتضاريس المختلفة والتفاصيل الكثيرة.. الأمر الذي يجعل سبكها جميعاً في بناء موحد ورؤية مشتركة وبنية ايقاعية متماسكة، هو ما يؤصل القيم الفنية في تجربة الصالح الشعرية ويدفع بمسارها نحو التطور المستمر، دون أي تذبذب من شأنه أن يعود به نحو التراجع والنكوص، على النحو الذي يمكن ملاحظته بسهولة في مساحات واسعة من هذه التجربة الغنية، تتمثل في المفارقات الصارخة من قصائد ناضجة ذات بناء رمزي

وفني عميق، وقصائد غزلية باهتة تنسج على منوال شعر الغزل في التراث العربي. وهو أمر اضطرد في مجمل مسار تجربة الصالح منذ مجموعته الأولى حتى قصيدته الأخيرة المنشورة في جريدة (الرياض) كما ذكرت، مرورًا بمجموعتيه المطبوعتين ومجموعاته المخطوطة وقصائده الكثيرة غير المنشورة في مكان كما يبدو.

ولعل التركيز على تحليل بنية نصيَّة كاملة للشاعر يساعد على ابراز ظاهرة الثنائيات التي يحاول الصالح دمجها في نص واحد. وقد كانت هذه المقدمة المسهبة ضرورية للدخول إلى عالم الشاعر وتفاصيل خارطته الشعرية، تمهيدًا لمقاربة نصه الشعري الأخير (وجه الثرى يملأ قلبي) المنشور بتاريخ 96/1/18 بجريدة (الرياض) ملحق «ثقافة اليوم».

وسأقوم بالإحالة كثيراً على أهم ما ورد في تلك المقدمة من أطروحات نقدية، أثناء مقاربة النص المذكور.

ان قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) تنتمي، من حيث مضمونها، إلى حيز الإحساس بالوطن وهموم الأمة والارتباط الإنساني بالأرض، كما يبدو من عنوانها.

وهو حيز يقابل الهم الذاتي المتصل بالعاطفة النوعية تجاه المرأة في تجربة الشاعر العريضة. والحيزان معاً يشكلان قطبي ثنائية جوهرية في هذه التجربة، حسبما ورد ذلك في المقدمة السابقة.

ولئن كان قطب المرأة غير واضح في القصيدة، فإن وجودها في ثناياها مما لا يصعب ملاحظته أو الإحساس به. بل يمكن القول إن معظم مفردات القصيدة يمكن ارجاعها إلى الحقل الدلالي المتصل بالمرأة من قريب أو من بعيد، كالشذى والعبق والهوى والفزع والشفاه والرحم والحضن والحبيبات والعشق والقلب، بالإضافة إلى العدد الكبير من الصور البلاغية التي تشخص الطبيعة أو فكرة الوطن المجردة، والتي تستمد أوصافها وملامحها من كيان المرأة جسدًا وروحًا، مثل قوله في هذا المقطع:

مـــــا عـــــاد ثـوب الأرض يـكســـــو عـــــريـهـــــا

ضـــــرع الـســـــــحـــــــابـة مــــــا أفــــــاض الـريّ

مـــــــــــازالــت شـــــــــــفـــــــــــاه الأرض... الــخ

ومثل قوله أيضًا:

وطني الموجع بي

وأنا أطلب في عيني حبيباتك حسنًا

كالأساطير عصيا

أو قوله:

وعيون الأرض

تلقي عشقها في مقلتيا

بل أستطيع الزعم أن مفردة (القدس) نفسها التي تؤسس قاعدة القصيدة، كما سأوضح، يتجاذبها قطبا ثنائية المرأة/الأرض. فعند الإنسان العربي خاصة يشترك العِرض والأرض في رباط واحد متين لا ينفصم هو (القدسية) التي تبقى مفردة (القدس) تحيل عليها في جذرها اللغوي الأصل، قبل أن يتحول اسم (القدس) إلى مدلول جغرافي ذي أبعاد دينية وسياسية ونفسية وتاريخية. بل يمكن القول إن مفردة (القدس) هي خلاصة لكل مخزون المقدسات الخاصة والعامة في كيان الإنسان العربي عبر تاريخه الطويل روحياً ومادياً. وهذا ما جعل الشاعر يتمسك بهذه المفردة في عدد كبير من قصائده، دون أن يعني بها مدلولها السياسي فحسب.

وقد التفت أكثر من باحث وناقد إلى هذه الناحية التي تتصل بتركيز الشاعر أحمد الصالح على مفردة (القدس). فالشاعر، كما لاحظ الشنطي في (متابعات أدبية)، «يحمل القدس في قلبه وجيباً لا يخبو له أوار»[6].

ولعل هذا المخزون المكثف الذي تكتنظ به مفردة (القدس)، بما في ذلك البعد السياسي المعاصر طبعا، هو ما يخفف من وطأة الإحساس عند المتلقي، بمدى التكرار والجمود الذي ينشأ من جراء تركيز الشاعر في عدد كبير من قصائده على مدينة (القدس).

فعلى الرغم من أنه «شاعر منتم وانتماؤه هو القوة المحركة لشاعريته»، كما لاحظ الشنطي كذلك[7]، فإن انتماء الشاعر إلى مفردة (القدس) يعد انتماء من نوع خاص يتصل أصلاً بالمخزون القدسي، الذي أشرت إليه، في مجمله وليس في جزء صغير منه هو الجزء السياسي المعاصر.

ومن هذا المنطلق جعل الشاعر القدس ركيزة أساسية في قصيدته، إلا أنه خصص إلى ذكرها الصريح «مفتتح» القصيدة فحسب، ليوحي إلى قارئه بأن القدس مفتاح القصيدة وسر التجربة الشعرية.. هكذا:

مفتتح:

للقدس.. طعم البندقية
والشذى منها..
له عبق الذخيرة
للقدس .. لون الصافنات
على مآذنها النفير يضيء
أفئدة بصيرة

وكما ألمحت قبلاً، فإن القدس بؤرة حية لتقاطع قطبي ثنائية المرأة والوطن، من خلال ما تختزنه اللفظة من دلالات القدسية عند العربي على الأرض والعِرض معاً. ولعل هذا ما يبرر الجمع بين مفردة (البندقية) وحاستي التذوق (طعم) والشم (الشذى/عبق) اللتين توحيان بعوالم المرأة من بعيد، جمعاً يتحول بموجبه المقطع أو المفتتح الى بناء متكامل ينهض على ما يسميه محمد صالح الشنطي.. «الثنائية الضدية التي تحكم معظم قصائد الشاعر»[8].

وتتكون هذه الثنائية في (المفتتح) من ضفيرة، طرفها الأول الوطن الحاضر بمفرداته الواضحة وبنيته الخارجية الملحوظة من جهة والمتمثلة في مفردات مثل (البندقية، الذخيرة، النفير، مآذن، الصافنات)، وطرفها الثاني المرأة الغائبة أو الذائبة في عناصر لفظية دالة عليها من جهة ثانية، مثل (طعم، الشذى، عبق، يضيء،أفئدة). وتقف مفردة (القدس) نقطة تقاطع خصبة بين الطرفين: الوطن والمرأة.

ويبدو أن هذا التقاطع هو ما سوّغ غياب مفردة (القدس) في جسد القصيدة، بعد هذا المفتتح القصير الذي تكررت فيه المفردة مرتين متلاحقتين، لكي تفسح المجال واسعاً إلى لعبة التوازن الفنية والنفسية بين طرفيْ الثنائية (المرأة/الوطن)، ولتظل (القدس) الغائبة تلعب دور إبرة الميزان التي تتأرجح على رأسها كفتاه المتوازنتان.

ولعل تقسيم هيكل القصيدة العام إلى ثلاثة أقسام هي (مفتتح، نذير، أما بعد:) يوحي بهذه اللعبة الفنية المتوازنة.

إن القدس الغائبة التي انحصر ذكرها في «مفتتح» القصيدة، يتجلى حضورها التدريجي بعد ذلك، على نحو أوضح من الذكر الصريح في المفتتح المذكور. إلا أن هذا الحضور المتجلي يبدو متماهيا مع نمو صورة المرأة ووجودها المتسع، بعد أن كانت غائبة ذائبة، على عكس القدس، في المفتتح. وهذا ما نلاحظه بالضبط في القسم الثاني من القصيدة الذي يحمل عنواناً فرعياً هو (نذير).

وهو عنوان له دلالة على تجلية صورة (القدس) الغائبة باعتبارها نقطة تقاطع أو إبرة توازن،كما ذكرت، بين كفتي الثنائية المتماهية التي تتخذ لها في هذا القسم مساراً تطورياً متداخلاً على النحو التركيبي التالي:

ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها

ضرع السحابة

ما أفاض الريَّ

مازالت شفاهُ الأرض

يُنضجها اليباب

تضجُّ من عطشٍ

فما ثابت لرشد هذه الأنسام

أو ثابت عن الغيّ العشيرة

ما عاد للأحشاء من رحمٍ

ولا في الماء من صدفٍ

ولا نفح الصَّبا يهبُ العرار أريجها
والنوق.. أسغبها المدى
والليل يضمر ما يوسوسه ضميره
ما للهوى لغةٌ ينام بحضنها
هذا زمان أنبت المأساةَ
واستبقى من الريح الدبورة

قد لا ينتبه قارئ هذا القسم من القصيدة، أول وهلة، إلى لحمة التشابك والتقاطع بين بنية التذكير من جهة، وبنية التأنيث من جهة مقابلة.فمثل هذه اللحمة تمثل المنول الذي يحاك عليه نسج الصور البلاغية جميعها في المقطع المذكور.

وهي لحمة نواتها التوتر الناشىء بين طرفي «الثنائية الضدية»، ومن ثم فهي لحمة تعكس واقعاً غير طبيعي قائماً على التنافر بين طرفين، من طبيعة علاقتهما الجوهرية التكامل والتجاذب. وهذا ما جعل صيغة (النفي) بـ(ما) أو بـ(لا) النافية، هي التي تحكم بدايات كل الجمل وتراكيبها في المقطع، إلا السطرين الأخيرين منه اللذين بنيا على صيغة الاثبات المطلق (هذا زمان...) وذلك لأسباب سأوضحها بعد قليل.

إن بنية التأنيث والتذكير في هذا المقطع، وصراع الأضداد (غير الطبيعي) الحاصل بين طرفيها(الأرض والعري، السحابة والري، الشفاه والعطش أو اليباب، الأنسام والرشد، الغيّ والعشيرة، الأحشاء والرحم، ريح الصبا والأريج، النوق والمدى، الليل والوسوسة، الهوى واللغة، النوم والحضن، الزمان والمأساة).. كل ذلك يجسد في جوهره عسر الولادة الناتج عن قلب العلاقة الطبيعية بين الأطراف المتكاملة، كالعلاقة بين الذكر والأنثى، وتحويلها إلى علاقات غير طبيعية تقوم على الصراع والتنافر ونفي الواحد للآخر. وهو الأمر نفسه الذي تجسده على مستوى التركيب اللغوي في المقطع، صيغة النفي (ما، لا) المقترنة بأفعال وأسماء ذات مدلول إيجابي مثل (ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها) و(ما ثابت لرشد هذه الأنسام) و (ما عاد للأحشاء من رحم) و(ما للهوى لغة) إلى آخر سلسلة الحالات الطبيعية الجميلة التي تعيش حالة نفي مستمرة. وهذا ما يجعل

لعنوان المقطع الفرعي (نذير) دلالة خاصة في التعبير عن انبتات العلاقات الطبيعية بين الأطراف المتكاملة، وسقوط القوانين الجوهرية التي تحكمها. وهذا في ذاته (نذير) شؤم ينبغي تفاديه. وإلا فإن نبوءة الشاعر التي انتهى إليها هذا (النذير)، ستكون هي الخاتمة المؤكدة لهذا الواقع المقلوب بعلاقاته غير الطبيعية:

هـذا زمـــــــــــان أنـبـت المـأســـــــــــاةَ

واســـــــتـــــــبــــــــقى مـن الـريـح الـدبـورة

وليست الخاتمة أو النتيجة إلا امتدادًا لمقدماتها وجزءاً صميما منها، وإن اختلف الأسلوب، وأفرزت صيغة النفي المضطربة، بثنائياتها الضدية المتنافرة، حالةً من اليقين التام، وصورةً لحقيقة مرعبة هي (المأساة) بعينها التي تشبه جنيناً مشوها ولدته أم مريضة بعد حمل مجهد طويل، تماما مثلما ينبت حقل الزمان قتاد الفواجع والمآسي، ولا يعيد للأنسام رشدها، بل لا يستبقي سوى الريح الساخنة (الدبورة). وتساعدنا هذه الصيغة التأنيثية المضاعفة في صفة الريح أو وصفها بالدبورة بدلاً من (الدبور)، وهو الصحيح لغة.. تساعدنا على قصور عسر الولادة المجهضة وما سبقها من حمل شاق مجهد في خضم الصراع بين أقطاب الثنائيات الضدية. ولعل هذه الحالة المتوترة المحتدمة التي طغت على أجواء المقطع هي ما أوقع الاضطراب في بعض مفاصل تركيبه البنيوي، سواء على مستوى التركيب اللغوي كما لاحظنا ذلك في صفة (الدبورة) للريح، أم على مستوى بنية الايقاع المتصلة ببناء القافية في كلمة (ضميره) التي جاءت مرفوعة على الفاعلية، مخترقة بذلك قانون النصب الذي بُنيت عليه حركة المجرى (الراء المفتوحة قبل هاء السكت). وهي الحركة التي تجمع بنية القافية في القسمين الأول والثاني من القصيدة، اضافة إلى الوزن (بحر الكامل) الذي يوحد بين (مفتتح) القصيدة و (نذيرها).. الأمر الذي يجعل مفردة (القدس)، في نظر الشاعر، مفتاحاً حقيقياً للخروج من ذلك الواقع المظلم الذي تردّى فيه الإنسان العربي على جميع المستويات الخاصة والعامة. وهو ما جعل الشاعر يطلق (نذيره) الصارخ في المقطع الثاني. مثلما كانت (القدس)، في رؤية الشاعر، مفتاحاً تاريخياً بيد القائد العربي صلاح الدين في الماضي القريب، فهي (مفتتح) للحل في وقتنا الراهن الذي تعبر عنه مفردتا (البندقية) و

(الذخيرة). وهو حل يقوم على الدفاع عن المقدسات العربية والإسلامية، ومن بينها كرامة الإنسان أرضاً وعِرضاً. وهذا ما يجعل للقدس في رؤية الشاعر (لون الصافنات/على مآذنها النفير يضيء أفئدة بصيرة). والشاعر في رؤيته تلك «يصغي لدقات المجهول، وهو يعزف أنشودة الحب والحرية والحياة، تلك التي يحاول فيها أن يستبق الرؤية البصرية المحدودة، إلى الرؤية الحدسية غير المحدودة»، كما لاحظ ذلك جلال العشري في مقدمة مجموعة «مسافر» الأولى (عندما يسقط العرّاف).

☆☆☆☆☆

بعد «مفتتح» القصيدة و «نذير» ها، أي بعد ظلام الواقع وضوء الرؤية القدسية، يجيء القسم الثالث والأخير من قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) تحت عنوان فرعي دال هو (أما بعد:). وهو أطول الأقسام الثلاثة، ويمثل جسد القصيدة وفضاءها الواسع. لذلك فصّل فيه الشاعر كل ما أجمله واختزله في القسمين السابقين المتسمين بالتوتر والتكثيف، كما لاحظنا، وجعله الشاعر فضاء داخلياً رحباً لعواطفه العميقة المتصلة بعلاقاته الحميمة مع الوطن والشعر والمرأة (الغائبة) كما سأوضح.

ولعل هذه الخصوصية الداخلية المنسرحة في فضاءات رحبة هو ما جعل الشاعر يختار لهذا القسم الواسع من القصيدة عنوانه الفرعي الدَّال والمرتبط بدلالته تلك بالعنوانين الفرعيين السابقين اللذين يمثلان معه بنية هيكلية متراصة ذات بناء هرمي يوحي بنظام الرسائل المكتوبة أو الخطب الشفوية الموجهة إلى عامة الناس. كما أن هذه الخصوصية التي تشبه البوح والمناجاة هي التي جعلت البنية الايقاعية تنتقل في القسم الأخير (أما بعد:)، إلى وزن آخر جديد هو وزن بحر الرمل. وقد لعبت تفعيلة (الرمل) فاعلاتن برشاقة إيقاعها المتناغم والمنسجم بين الحركة والسكون أو بين مراوحة المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة فيها، دوراً بارزاً في التعبير عن تلك الفضاءات الخاصة. ويمثل هذا القسم من القصيدة بنية ايقاعية مسبوكة ومتراصة على مستوى الوزن الواحد (الرمل) وعلى مستوى القافية الواحدة أيضاً وحرف رويها اليائي ذي المجرى المفتوح والألف المطلقة.. الأمر الذي يتضافر مع خاصية تفعيلة (وزن الرمل) في التعبير

عن خصوصية الفضاء الشعري بعلاقاته الحميمة كما سنرى، بين الشاعر والوطن والشعر والمرأة (الغائبة).

يتأسس قسم (أما بعد:) على حوار حميم أقرب بالنجوى التي تدور بين الحبيب وحبيبه، أو بين الشاعر ووطنه، وهو أقرب إلى الحوار الداخلي منه إلى الحوار الخارجي، نظراً لحميمية العلاقة وعضويتها بين الطرفين (وطني النابض في أوردتي.. يسألني).

وتكون البداية بسؤال الوطن للشاعر بالتحديد لذلك خصص للسؤال، بسبب أهميته الخاصة، مقطعاً مستقلاً.. هكذا:

وطني النابض في أوردتي

يسألني؟!

كم من العمر مضى.. يا شاعري

والدفء يستبطن منك العظم

يلقي في مساءاتك

حلو الشجن المغدق ريّا

والهوى.. يغزو مناخاتك

فيضاً.. في نواصيك مديدًا

عامر الأنس حفِيًا

✡✡✡✡✡

إن الوطن هنا، من خلال نداء الشاعر (يا شاعري) التي كان يمكن حذفها إيقاعيا لو لم تكن ذات أهمية دلالية خاصة، يستفز الشعر في الشاعر. والشعر منبعه القلب والروح حيث (الدفء يستبطن العظم من الشاعر، ويلقي في مساءاته حلو الشجن المغدق ريّا ..الخ)، أي حيث يستقر حب الوطن نفسه (وطني النابض في أوردتي)، وكأنما الوطن هنا يشبه المرأة/الحبيبة التي يسرها ويلذ لها أن تسمع كلام الحب والغزل يذوب في مسمعها، لتتأكد من حب حبيبها، كما يتأكد الوطن من حب شاعره.

وهكذا شأن الغواني (يغرهنّ الثناء) حسب قول أحمد شوقي. وهنا تبرز أول إطلالة حيية للمرأة الغائبة في هذا القسم من القصيدة، لكي تعلن عن وجودها العميق في تجربة الشاعر من خلال ذوبانها الروحي في مفردة (الوطن) أو الأرض.

ولا يستطيع الشاعر المنادى أن يتمالك نفسه وهو يسمع ذلك النداء الرقيق من وطنه، مستفزّاً الشعر والعشق فيه، فيهبّ في مقطع طويل مستجيبا لذلك النداء (يا شاعري) بنداء مماثل، ومحيياً الوطن بمثل تحيته أو بأحسن منها، عبر نداءين متتابعين متلاحقين متسارعين.. هكذا:

يا شميم النَّفَل الغض

ويا نفح الخزامى

ولا ينسى الشاعر أن ينادي وطنه بأخص خصوصياته من النبات والورد المعطر (النفل والخزامى)، لكي يحقق له رغبة النداء بما يحبه الوطن لنفسه وما يحبه الشاعر منه وفيه. وهو بذلك يعيد التوازن الذي كان مفقوداً في قسم التوتر والاحتدام السابق الخاص بالثنائيات الضدية. وكأنما هو يؤكد بالمناداة هنا (يا شميم النفل الغض ويا نفح الخزامى)، ويثبت ما كان منفيًا وغائباً هناك (ولا نفح الصبا يهب العرار أريجها) ضمن سلسلة المنفيات بـ (ما) و (لا) النافيتين في القسم الموسوم (نذير). وهكذا تتوالى الردود المؤكدة العاطفة على سد تلك الثغرات في سلسلة النفي، وذلك على نحو تقابلي طريف ينم على تماسك الحالة الشعرية في القصيدة وبنائها العضوي الحي.

وهذه رؤية عميقة يواجه بها الشاعر (المأساة) التي كان أنبتها الزمان، والريح الدبور التي استبقاها وراءه.

ومن أمثلة تلك المقابلات الخصبة على سبيل التمثيل لا الحصر، ما جاء من تقابل بين صور السلب (أ) والايجاب (ب) هكذا:

1 – أ – **النوق أسغبها المدى**

ب – **أناخت بي مطايا العشق**

2 - أ - ما للهوى لغة ينام بحضنها

ب - ويحيل البيد حضنًا للهوى

3 - أ - ولا نفح الصبا يهب العرار أريجها

ب - ويحيل...

ونفحات الصبا حلمًا نديّا

4 - أ - ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها

ب - والأرض بقلبي

تستدفىء فيه

وبعظمي تتفيّا

أ - فإذا وجه الثرى.. يملأ قلبي

وعيون الأرض..

تلقي عشقها في مقلتيّا

ب - ولون الأرض لوني

إن العناق الذي يتم بين الشاعر ووطنه يتم عبر عملية من التوحد والالتحام، لأن لحمته الشعر الذي هو روح الشاعر وترجمان حبه لوطنه، مثلما هو الوطن روح ذلك الشعر ومعناه وسبب رقيه:

- منذ أرسلتك في الأحرف أشعارًا

وشعري.. فوق هامات الثريّا

- منذ أسكنتك همي..

وأنا استفتح أشعاري

بأحلى ما رأى العشق

فينداح الصدى عذبًا

ويسري في البلادين شجيّا

ولا تقتصر لحمة ذلك اللقاء بين الشاعر ووطنه على الشعر وحده، بل عاطفة المرأة جزء لا يتجزأ من تلك اللحمة، فهي التي تضفي على ذلك الشعر المكتوب في الوطن سحره الحلال وطراوته الرائعة:

منذ أن كنتَ ترابي.. وسمائي

وطني الموجع بي

وأنا أطلب في عيني حبيباتك حسنًا

كالأساطير عصيّا

وهكذا وجدنا المرأة الحبيبة (الغائبة) تفصح عن حضورها المتمازج مع صورة الأرض وحب الوطن:

وعيونُ الأرض

تلقي عشقَها في مقلتيّا

عندها لا يملك الشاعر إلا أن يقسم قلبه إلى نصفين، نصف للوطن ونصف لمن يحبّبه فيه، ويعني المرأة، ولا فرق بين النصفين فكل منهما يعكس نفسه على الآخر من خلال مرآة الشعر:

منذ أسكنتك همي

وتضوعتَ بجرحي.. زخمًا

.. طيِّب النكهة.. يغريني

أناخت بي مطايا العشق

حتى انفلق القلب

إلى نصفين:

نصف هذه الأرض،

ونصف حبب الأرض إليّا

ولا يظل مفهوم الوطن أو الأرض فضفاضًا وعائما في هذا القسم من القصيدة، إذ يضطرنا «مفتتح» القصيدة الذي انطلقت منه كل القصيدة والذي تكرر فيه ذكر

(القدس) مرتين، على قصره، يضطرنا إلى إسقاط دلالة هذه المفردة (القدس)، بما في ذلك بُعدها السياسي المعاصر، على مفردة (الوطن) ولفظة (الأرض) الواردتين في القسم الأخير من القصيدة، وإن يكن ذلك عن طريق الإيحاء غير المباشر، على نحو ما توحيه هذه الصورة التي تسترجع أمجاد العرب الأولى:

منذ أن كنتَ

زماناً.. شامخ المجد

موشى بالفتوحات

ولون الأرض لوني

وحديث الأرض يهمي عربيّا

وهو نفسه ما توحي به هذه الصورة للفارس العربي البطل المخلّص للقدس، رمز العرب، من محنتها. ولعل الشاعر في ذلك يشير إلى شخصية صلاح الدين الأيوبي الذي ردد (الصالح) ذكره وأومأ إليه في عدد من قصائده السابقة. وهو هنا يسقطها على صورة الإنسان العربي/الحلم:

منذ أن كنتُ..

وطوفانك يغويني

ويسري في الخلايا

فارساً.. يمشي على الجمر

فيزداد اشتعالا

يقول الدكتور سعد البازعي عن هذا الجانب في شعر أحمد الصالح ان الشاعر «يوظف ثقافته العربية - الإسلامية الجيدة ليثري بها عالمه الشعري، وينقل إلينا هاجسه النابع من ضمير الإنسان وتربة الأرض. فمن الشنفرى إلى عمر بن الخطاب إلى المتنبي إلى كافور تتصل الأسماء الموحية بملامح المأساة أو بسبب الخلاص منها. غير أن اسماً يلمع من بين تلك الشخصيات كأكثرها اقترابًا من نفس الشاعر ومن ظروف المأساة التي تعيشها المنطقة، ذلك هو صلاح الدين الأيوبي»(9).

إن هذه الايحاءات والتخايلات التي تتبدى في جوانب القصيدة لمدينة القدس وللقائد العربي صلاح الدين، كرمزين للواقع العربي عبر التاريخ، هي ما تضفي على خاتمة القصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) مرارة تتصل بمأساة العرب في الوقت الراهن وهم يسلمون «القدس» بكل ما تحمله من مخزون مقدساتهم، إلى مغتصب القدس ذاته.

وهذا ما تعبر عنه الصورة الختامية بهذه الصيغة الاستفهامية التي تعكس المرارة ومأساة الضياع.. هكذا:

أين أنتَ الآن مني

هذه الأيدي لها أمرٌ مريبٌ

وأنا.. أغتاب بالأسحار

تاريخي وأغتالكَ (حيّا؟)

بعد هذا العشق

أصبحتُ بحبيك شقيّا

لا تسل .. عني

أنا أشربُ من كأس الخطايا

أنكرتنا نطفٌ لما تجيء بعد

يُغَشَّى وجهنا الطلقُ

على مس الحميًّا

لا تسلني

إنني أنهش لحمي وجراحي بيديّا

وتمثل هذه الخاتمة المأساوية مفارقة صارخة مع «مفتتح» القصيدة الذي كانت فيه «للقدس» طعم البندقية، والشذى منها له عبق الذخيرة. وهي مفارقة تستصرخ كل الذين لهم «أفئدة بصيرة» في التقاط مفتاح المقدسات وإدارته في قفل الواقع الصدئ، لعلنا بذلك نواجه نبوءة الشاعر عن هذا الزمان الذي «أنبت المأساة واستبقى من الريح الدبورة».

☆☆☆☆

وبعد.. فإن قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) واحدة من قصائد «مسافر» الجميلة، وإن كان يعوزها شيء من تكثيف البناء بدلاً من بعثرة أجزائه بين عناوين فرعية لا داعي كثيرًا لها، إن لم تكن قد أضرت بوحدة القصيدة، خاصة في ما يتصل بحالات المزج الفنية بين عناصر القصيدة ورموزها كالوطن والمرأة والقدس والشعر. ومن شأن هذا النوع من التركيز والتكثيف المازج بين العناصر الرمزية، أن يؤدي إلى لم شتات التجربة الشعرية العامة عند الصالح، فلا تعود التجربة عبارة عن قطع مستقلة متباعدة في لوحة كبيرة هي حياة الشاعر، فقصيدة عن المرأة وأخرى عن الوطن ، وثالثة عن مناسبة ، ورابعة عمودية ، وخامسة على وزن التفعيلة. بل تغدو القصيدة ، أية قصيدة، تجربة متكاملة ذات رؤية شاملة وبناء فني يعبر عن الشاعر في تلك المرحلة. وبذلك يمكن للشاعر أن يتجاوز مجمل (الثنائيات الضدية) التي ظلت تتجاذب أطراف تجربته الشعرية العامة منذ أكثر من عشرين عامًا.

كما كان في مقدور الشاعر ان يتلافى كل ما في قصيدته هذه، ومعظم قصائده الأخرى، من مواضع ضعف لغوي أو اضطراب وزني من شأنه أن يقلل من مستوى شعره فنيًا عند بعض المتلقين ممن يعنون بهذه الأمور من أمثالي. لذلك لم أملك نفسي وأنا أشعر بنقص في نهاية أحد السطور وهو:

وأنا... أغتاب بالأسحار تاريخي

وأغتالك

بعد هذه العشق

من أن أضيف كلمة (حيا) أو (فيا) لتكتمل في ذهني صورة المعنى ويستقيم الوزن، بعد الفعل (أغتالك). ان الصالح شاعر مهم في خارطة الشعر السعودي لو هو كثف تجربته ، واتجه نحو الصورة الشعرية الحديثة بدلاً من البلاغة التقليدية، وأتعب نفسه في تنقية قصائده من الشوائب القليلة المتناثرة.

****

الشاعر خليفة الوقيان
بين الأصالة وإشكاليات المعاصرة

تتوزع تجربة الشاعر خليفة الوقيان المولود في الكويت عام 1941م، على خارطة واسعة من الثنائيات التي ظلت تتجاذب رؤية الشاعر بأطرافها المتباعدة والمتقاطعة منذ مجموعته الشعرية الأولى (المبحرون مع الرياح) الصادرة عام 1974 وحتى مجموعته الأخيرة (حصاد الريح) الصادرة عام 1995، مرورًا بمجموعته الثانية (تحولات الأزمنة) عام 1983 والمجموعة الثالثة (الخروج من الدائرة) عام 1988. فعلى مستوى الإيقاع ظلت تجربة الوقيان تراوح على مدى ثلاثين عامًا تقريبًا بين قصيدة البيت العمودية من ناحية، وقصيدة التفعيلة من ناحية ثانية، دون أدنى اقتراب يذكر من فضاء قصيدة النثر.

الأمر الذي يعني بوضوح اعتناء الشاعر غاية الاعتناء بمسألة الوزن الخارجي في التعبير عن تجربته الشعرية. ولم تكن مراوحته بين طرفي ثنائية الوزن في شكلهما المعروف (وحدة البيت والتفعيلة الحرة) سوى رغبة منه في توسعة الدائرة الإيقاعية الأم وفتحها على آفاق ومساحات جديدة تسمح له بالتعبير عن حالاته الشعرية والفكرية المستجدة، وعن موضوعاته المتسمة بالتنوع كما سنلاحظ، دون أدنى تجاوز لمسألة الوزن كما ذكرت. إلا أن لهذه المراوحة الوزنية نفسها بين ايقاع البيت وإيقاع التفعيلة دلالة خاصة في مسار تطور تجربة الشاعر خليفة الوقيان. وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة ويسر عند الوقوف على مجموعات الشاعر الأربع باعتبارها مراحل في هذا المسار على مستوى العلاقة بين التجارب الشعرية التي صيغت في اطار القصيدة البيتية، والتجارب التي صيغت في اطار قصيدة التفعيلة، وذلك على النحو الذي يوضحه الجدول التالي:

م اسم المجموعة	تاريخ النشر	عددالقصائد	قصائدالبيت	قصائد التفعيلة
1 – المبحرون مع الرياح	1974	22	20	2
2 – تحولات الأزمنة	1983	16	13	3
3 – الخروج من الدائرة	1988	15	1	14
4 – حصاد الريح	1995	14	1	13
		67	35	32

إن الجدول السابق يؤشر بوضوح شديد انحياز خليفة الوقيان إلى قصيدة التفعيلة في مجموعتيه الأخيرتين الثالثة والرابعة اللتين تمثلان تجربة الشاعر في السنوات العشر الأخيرة (1985-1995). وهو انحياز يتجاوز به الشاعر خضوعه القديم لهيمنة البنية الايقاعية الأم في قصيدة البيت، الذي شمل مجموعتيه الأولى والثانية. وبالنظر إلى مجمل تجربة الشاعر في مجموعاته الأربع التي يبلغ مجموع عدد قصائدها سبعاً وستين قصيدة، فإنه يمكننا ملاحظة التوازن الشديد والتقارب الكبير بين عدد القصائد البيتية (35 قصيدة) وعدد القصائد التفعيلية (32 قصيدة).. الأمر الذي يكشف رغبة الشاعر في الحرص على التوازن والمراوحة بين طرفي ثنائية الوزن القديم والجديد. وتتعزز هذه المراوحة الايقاعية الكلية المتوازنة في مجمل تجربة الوقيان، من خلال النماذج القليلة التي يصر الشاعر على اثباتها في مجموعة كل قصائدها من النوع الايقاعي الآخر المختلف عنها. فالقصائد التفعيلية الخمس في خضم القصائد البيتية الثلاث والثلاثين التي ضمتها مجموعتا الشاعر الأولى والثانية دليل على رغبة مبكرة في الاتصال بأفق الحداثة والإرهاص ببذور المعاصرة في ذلك الخضم التقليدي من القصائد البيتية. في حين أن القصيدة البيتية اليتيمة التي تضمها كل مجموعة من المجموعتين الثالثة والرابعة تعبر عن رغبة الشاعر في التذكير بجذوره وقواعده الأصيلة التي انطلق منها وأحكم ضوابطها وقوانينها الايقاعية. وما هذه القطرة الوحيدة إلا عينة، ومثال على ذلك في كلا المجموعتين الأخيرتين. وبذلك تصبح لافتة «الأصالة والمعاصرة» عنواناً صالحاً لتأطير تجربة خليفة الوقيان في صورتها العامة ومسارها الزمني الممتد على مدى ثلاثين سنة متواصلة، على الرغم من تباعد محطاتها الأربع وقلة المنتج فيها من الشعر.

وتتجلى أكثر صور المصالحة بين طرفي ثنائية الأصالة والمعاصرة ، على المستوى الايقاعي، لدى خليفة الوقيان، في ذلك المزج الإيقاعي الذي توفرت عليه واحدة من أهم قصائد الشاعر هي قصيدة (تحولات الأزمنة). وهي القصيدة التي جعل الشاعر

عنوانها اسماً لمجموعته الثانية. وقد مزج الشاعر في هذه القصيدة بين وزن التفعيلة ووزن البيت، حين قام بتضمين بضعة أبيات عمودية في مقطعين من قصيدته التفعيلية، وذلك على النحو التالي الذي يوضحه المقطعان الثالث والرابع:

(3)

في الزمان النحاسي

تصدق كل النبوءات

والحلم يحصد نبت البحار

يقلّب «سيف بن ذي يزن» سيفه

حائراً

باحثاً عن معين

يعيد إلى القدس أحلامها العسجدية

يُبْدل «كسرى» بـ «مسروق»

إن جحافل «وهرز» تقتطف النصر

والجزية السرمدية:

«من مثل «كسرى» شهنشاه الملوك له

أو مثل «بهرز» يوم الجيش إذ صالا»

«فاشرب هنيئا عليك التاج متكئا»

في رأس «غمدان» دار منك محلالا»

(4)

في الزمان الخلاسي

تغتال أسماءها الأحرف اليعربية

تستبدل الضاد

تجتث أعراقها الأبجدية

يشكو «الإيادي» عدل الإمام «ابن شروان»

يالإياد الشقية:

«إنـي أراكم وأرضًـــا تعـــجـــبـــون بـهـــا

مــثـل الـسـفـينة تغـشى الوعث والطبـعــا»

«فـي كـل يـوم يـسنّـون الحـــــــــراب لـكـم

لا يـهـــجـــعـــون إذا مـــا غـــافلٌ هـجــعـــا»

«وقـــد أظلكمـــو من شطر ثغـــركـــمـــو

هول لـه ظُلَم تغـشـاكـمـو قِطعـا» (ص19-20)

وتعد هذه القصيدة بعنوانها الدال الذي صار اسمًا لمجموعة الشاعر الثانية (تحولات الأزمنة)، وببنائها الإيقاعي المتميز بالمزج والمزاوجة بين بنية البيت وبنية التفعيلة، وبمضمونها الحضاري (السياسي والثقافي خاصة) المتصل بصراع الحضارة العربية مع غيرها من الحضارات القديمة المنحلة، وحتى بمناسبتها التي اتخذت من الحرب العراقية الإيرانية منطلقاً لها، ولغتها التهكمية الساخرة وبرؤياها التحولية التي ترصد تحولات الأزمنة (الزمان الترابي، الزمان الرصاصي، الزمان النحاسي، الزمان الخلاسي).. بكل ذلك وسواه، تعد قصيدة (تحولات الأزمنة) مؤشرًا على بلوغ ثنائية الشاعر خليفة الوقيان، بمختلف مستوياتها ابتداء من ثنائية الايقاع وانتهاء بثنائية الأصالة والمعاصرة، ذروتها الاشكالية التي من شأنها أن تحيل كل تلك الأطراف الثنائية المتقابلة إلى حركة دائرية مدومة يستقطبها مركز واحد يتمثل في رؤية الشاعر وحالته الشعرية.

في هذا الاطار الفني الخصب تغدو كل الأزمنة المتشظية ذات الأوصاف المتعددة إلى زمن واحد مركزي هو زمن الشعر أو زمن الرؤيا الشعرية التي هي رؤيا كلية شاملة للعالم وخلاصة جوهرية متبلورة لتجربة الشاعر فيه.

وهذا ما يختزله أحد مقاطع القصيدة في اطاره التعبيري المكتنز بالرؤيا التي تمثل واقع الحضارة العربية منذ فجرها الأول أيام البابليين القدماء.. هكذا:

يبقى «نبوخذ» يرقب

كيف يدور الزمان

تغير أشكالها الكائنات

ويكتسب الماء لوناً جديدا. (ص19)

ولئن كانت هذه القصيدة المتميزة، خاصة في بنائها المقطعي العام الذي تحولت فيه الأزمنة إلى مقاطع معزولة بصفات متعددة كما ذكرت، لم تستطع أن تحقق سمات المرحلة الفنية اللاحقة في تجربة الوقيان على النحو المركزي المنسبك والمتسم بالرؤيا الشمولية، مما تمت الاشارة إليه سابقًا، فإنها استطاعت ان تشير إلى المرحلة الجديدة وتكون إرهاصًا جيدًا بها وبسماتها الفنية الجديدة التي تمثلت في مجموعتي الشاعر اللاحقتين الثالثة والرابعة. وهما مجموعتان يطغى على قصائدهما، كما لاحظت سابقًا، طابع القصيدة التفعيلية طغيانًا جعل قصيدة البيت تتقلص إلى درجة الصفر تقريبًا في كلتا المجموعتين. وقبل الانتقال إلى ملاحظة سمات المرحلة الجديدة في المجموعتين المذكورتين، لابد من الانتهاء من رصد سمات الثنائية التي تشرخ بتقابلاتها المختلفة مجمل تجربة الوقيان على النحو الذي تم رصده على مستوى البنية الإيقاعية. وبقي أن أرصد ذلك رصدًا سريعًا على مستوى اللغة والمضمون، في مجموعتي الشاعر الأولى والثانية.

تتجلى ثنائيات اللغة الشعرية أكثر ما تتجلى في ثنائية التقابلات التي تنم عن شرخ في بنية التخييل يعبر عن نفسه في جدار التركيب اللغوي الخارجي المزدوج، حيث تتم المقابلة بين النقيض ونقيضه على نحو تجاوري يطابق بين طرفين لا يجتمعان إلا في اطار اللغة وأدواتها البسيطة مثل حروف العطف وأدوات التشبيه. وهو اطار لغوي يتضمن صورا وتعابير ومخيلة بسيطة في تراكيبها واضحة في رؤياها، تكشف عن ذات متمترسة خلف أسوار عالمها المثالي وهي تنظر شزرًا إلى كل ما يتناقض مع هذا العالم المثالي أو يؤدي إلى هدم رؤيتها الخاصة أو تجربتها الشخصية. ويمكن التمثيل على ذلك بقصيدة (الفجر) من مجموعة الشاعر الأولى (المبحرون مع الرياح).

في هذه القصيدة يتخذ الشاعر من ضمير المخاطب طرفًا تتوازن معه الذات الشاعرة المقابلة لها والتي تقوم بتوجيه الخطاب إليها. وهو خطاب يسوده التوازن والتقابل منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، في لغة تجعل من طرف الذات المتكلمة

نقيضًا في ايجابيته ومثاليته للطرف المخاطب السلبي، بحيث راحت المفردات والضمائر والتراكيب اللغوية والصور البلاغية تتوزع بين طرفي الثنائية المتقابلين توزعاً متكافئاً يتناسب مع وظيفة كل منهما سلباً وإيجاباً في اطار الرؤية الشعرية لقصيدة (الفجر) التي لم يكن عنوانها بعيدا عن تلك الثنائية باعتبار مفردة (الفجر) نقطة التقاطع بين ليل مدبر ونهار مقبل. ويمكن تلمس ملامح الانشطار الثنائية في بنية القصيدة ضمن عناصرها اللغوية المذكورة، على النحو التالي:

ما كل أمر إذا أرضاك يرضيني

وليس دينك فيما تبتغي ديني

يا حابس النور عن عينيَّ من سفَه

ومسدل الليل كهفاً كاد يطويني

هل أنت تبلغ نفسي حين تأسرني

أم أنت تملك روحي حين تعميني

طورًا أراك بسوط الجور تجلدني

وتارة تبتغي ودّي فتغريني

ان التقابل الذي يقيمه الشاعر بين طرفي الثنائية (الذات والمخاطب) هنا، ليس إلا من قبيل تصوير عمق الفجوة التي تفصل بينهما باعتبارهما عالمين منفصلين. إلا أن الشاعر يخطو خطوة في سبيل دفع طرفي الثنائية إلى التقاطع، تعميقاً للفجوة، ولكن عبر المقارنة ومحاولة استغناء الذات عن مميزات مخاطبها بابتكار مميزات جوانية خاصة موازية أو مقابلة لعالم المخاطب الخارجي..

هكذا:

إن كنت تملك شيئاً لست أملكه

فإن لي عنك كنزًا بات يغنيني

لي عن شموسك نور أستضيء به

ومشعل في دروب العمر يهديني

يقـــودني لســـــبـــيل لست تعـــرفـــه

وغـــــــايـة مـن وراء الـلـيل تـدعـــــــونـي

ولا يملك الشاعر في المرحلة الثالثة والأخيرة من التعامل مع البنية الثنائية، إلا أن يقيم جسرًا وهميًا بين طرفيها، فتقوم الذات الشاعرة باحتواء ضمير المخاطبة والتغلب على عقباته المنصوبة في طريقها، بواسطة التبرير الذاتي أو الرؤية الداخلية الخاصة التي تتمثل في هذا البيت:

يا زارع الـشـــوك في دربي لـيـــــوهـنـني

إني أرى الشـــوك بعــضـــاً من رياحـــيني

ويفتح هذا البيت بنية المقطع الأخير من القصيدة لرؤية التبرير والتفسير أو البحث عن أسباب المفارقة بين طرفي الثنائية. وهو ما أضفى على نهاية القصيدة مسحة فكرية مغلفة بالصور البلاغية التي تنضج بالحكمة والرزانة والثقة:

لـو كل درب بـزهـر الـورد قـــــد فـــــرشـت

لما رأيت عليـــهـــا غـــيـــر مـــأفـــون

ان الرياح التي قـــد كنت تحـــجـــبـــهـــا

كـي لا تـلـوث روحـي وهـي تـغـــــــوينـي

قـــــد هـدهـدت كل بـاب كنت تـوصـــــده

ومـــــــــزقـت في طـريـقـي كـل مـكـنـون

فـلا حـــصـــونك بعــد اليــوم تحــبـــسني

ولا ســـيـــــاطك عـــمـــا رمت تثنيني

لقد انتهت القصيدة بتمرد الذات الشاعرة على مخاطبها تمرداً رومانسياً على المستويين الروحي والفكري تجسد في نبرة التحدي التي يوضحها التركيب اللغوي في البيت الأخير، حيث يتم فيه نفي كل أثر لضمير المخاطب على الذات الشاعرة بعد اليوم، عن طريق تكرار لا النافية التي أبطلت وظيفة كل من الحصون والسياط، فما عادت الأولى تحبس الذات ولا الثانية تثنيها عما تروم. وبذلك يتحقق للذات الشعور بالتحرر

من وطأة موضوعها (ضمير المخاطب). وكان الشاعر بذلك يغرس بذور التمرد والخروج على بنية الثنائية الآسرة نحو آفاق أكثر رحابة وعمقاً على مستوى الرؤية الشعرية واللغة والبناء الفني والإيقاع.

وهو ما سنلاحظه في الجزء الثاني من تجربة الوقيان المتمثل في مجموعتيه الثالثة والرابعة. ولكن قبل ذلك لابد من رصد ظاهرة الثنائية على مستوى المضمون في هذه المرحلة من تجربة الوقيان.

ان المضمون الشعري عادة ما يرتبط بالجانبين الفكري والنفسي في القصيدة، وهو ما يُعبر عنه نقديًا بموقف الشاعر ورؤيته، أو العلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها. فطبيعة هذا النوع من العلاقة هي ما يؤسس مضمون القصيدة في النقد الأدبي الحديث.

ولا شك ان إلقاء نظرة عجلى على عناوين قصائد مجموعة الوقيان الشعرية الأولى (المبحرون مع الرياح) مثل (المغترب، زيف، الفجر، صحوة، في ذكرى وعد بلفور، غربة، الوداع، رأيي ورأيك، لقاء، عقد البنفسج، عاليه، بيروت، خيال، ثلاث رسائل، إلى المجهول، الليل) يعطي انطباعاً أولياً عن طبيعة العلاقة المتباعدة أو المتقابلة بين ذات الشاعر وموضوعه، على الرغم من كون الذات في أكثر الأحيان جزءاً عضوياً من موضوعها الكلي، ومن رغبتها في اقامة جسور من الحوار الحميم معه. ففي قصيدة بعنوان (قال لي صاحبي) افتتح الشاعر بها مجموعته البكر، يؤسس الوقيان مضمونه الشعري، على هذه الرغبة الحميمة في اقامة الحوار بينه وبين صاحبه فبناء القصيدة يقوم على قسمة ثنائية يتوزعها الشاعر في النصف الثاني وهو يرد على صاحبه في النصف الأول منها.. هكذا:

قال لي صاحبي أعرني مليّا

بعض سمعٍ وإن عتبتَ عليّا

كيف لا تعشق الجمال رواءً

عبقرياً و جدولاً علويا

ثم يرد عليه الشاعر قائلاً:

قلـت إنـي لأنـشـد الحـق والحـبْ
بَ وأهوى الجـمـال دربـاً قَـصـيّـا
مـا عـشـقت الشـقـاء في الأرض من ذا
يعـشق الدهر أن يكون شـقـيـا
لـيس فـي خـاطـري عـداء لـزهـر
يتـمطى بـه الربـيـع شـهـيـا
غـيـر أني سـألت من ذا سـقى الحـقـ
ـلَ ورَوّى ثراه دمـعـاً عـصـيـا
وعـلـى وجـنـة الـورود دمـاء
لشـقيّ قـضـى أبيـاً وفـيـا

فالذات الشاعرة في ردها تحاول أن تتجاوز دائرة الرؤية الضيقة أو المسطحة التي تتضمنها الدعوة الموجهة من طرف صاحب الشاعر إلى مشاركته في ما يراه من جمال الطبيعة. وتحاول الذات بدلاً من ذلك أن تنفذ إلى جوهر الإحساس بالطبيعة والتفاعل مع موضوعها عن طريق نسج رؤية خاصة واتخاذ موقف انساني نبيل،على ما فيهما من نزعة رومانسية واضحة.

وتتجلى هذه الثنائية المضمونية بين الذات وموضوعها أكثر ما يكون التجلي، في قصيدة (غربة) التي تنفصم فيها العلاقة بين الذات الشاعرة ومحيطها العام، الأمر الذي تنسحب آثاره على عالم الذات الداخلي في شعور مر بالغربة والابتعاد عن العالم والناس والحياة وعن الذات نفسها التي صارت تجهل ما تريد:

غـريـب إن مـضـيـت وان أتـيـتُ
ونـاءٍ إن دنـوت وإن نـأيـتُ
أقـلّـب فـي وجـوه الـنـاس طـرفـي
وأسـأل في الـدروب إذا مـشـيـت

وكلٌ يبتغي في السير قصداً
وأسعى لست أعرف ما ابتغيت
كأني واقف والدرب حولي
يموج بأهله أنَّى مضيت

ويتمثل أشد أنواع الانشطار المضموني بين الذات الشاعرة وموضوعاتها، وبخاصة في المرحلة الأولى من تجربة خليفة الوقيان، في توزّع التجربة الشعرية على محورين متقابلين: قصائد محورها الذات وعالمها الخاص حيث العاطفة النوعية ومركزها في أغلب الأحيان المرأة ثم الأشخاص القريبون، وقصائد محورها الموضوعات العامة والمناسبات الوطنية والقضايا القومية والإنسانية، وكل ما يندرج في اطار العاطفة العامة المقابل للعاطفة الخاصة. ففي هذا الاطار العام يرى الدكتور أحمد مطلوب «ان خليفة الوقيان شاعر قضية، ولذلك جاء شعره تعبيراً عن قضايا وطنه وأمته»(10). في حين نجد الدكتور طه وادي ينظر إلى الجانب الآخر من تجربة المضمون عند الوقيان فيرى أن «الملمح الذي يطالعنا به الوقيان من خلال ديوانه الأول أنه شاعر (رومانسي)، يحلق في المجالات الأساسية للإنسان الرومانسي الذي يؤمن بالحب المثالي، ويعاني من الغربة والقلق، ويتوحد مع الطبيعة.. ويعبر عن ذاته بأكثر مما يعبر عن الآخرين»(11).

إن التفاتة سريعة إلى عناوين القصائد التي ضمتهما كل من مجموعة الوقيان الأولى والثانية كافية للافصاح عن هذا التوزع والانقسام على مستوى المضمون بين العاطفة الخاصة والعاطفة العامة، على الرغم من طغيان الجانب الخاص على الجانب العام، نظراً للمرحلة الرومانسية التي كانت تسم تجربة الشاعر في تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية والفكرية والعمرية. وهكذا نجد أن الوقيان في مرحلته الأولى التي يمثلها المجموعتان الأولى والثانية يندرج ضمن «اطار الرؤية الرومانسية»، كما يسميه الدكتور طه وادي(12) وهو الاطار الفكري والقالب العمودي (الشكل الغالب في معظم القصائد) في المجموعتين المذكورتين.

إن ثنائية المضمون التي تمثل قاعدة المرحلة الأولى من تجربة الوقيان، سواء على صعيد القصيدة المفردة أم على صعيد التجربة العامة، تتوازى مع مختلف الثنائيات في كل من بنيتي الإيقاع واللغة كما تم رصدها، ولعلها القاعدة التي تقف عليها بقية الثنائيات، على اعتبار أن بنية المضمون هي البنية الأعمق من سواها في النص الشعري.

ويبدو، أخيراً، أن النزعة الرومانسية التي اتسمت بها تجربة الوقيان في مرحلتها الأولى المتمثلة في مجموعتي (المبحرون مع الرياح) و (تحولات الأزمنة) كانت هي التربة الحاضنة لأكثر بذور الثنائيات على مستوى كل من المضمون واللغة والايقاع، بل كانت هي الجذر المولد لتلك الثنائيات. وقد كانت العلاقة التقابلية بين الروح الرومانسية المتمردة من جهة، وبين الشكل التعبيري المتسم بعناصره التقليدية الجامدة على مستويات الايقاع واللغة والمضمون، مما تم رصده سابقاً، هي أكثر الثنائيات عمقاً وتأثيراً في تجربة الوقيان في تلك المرحلة، مما أثر في رؤيته الشعرية وطبعها بطابع الحصار ودوران الذات الشاعرة في حلقة مفرغة، الأمر الذي كان يتطلب تحولات حقيقية في أزمنة الشاعر ووجوده الخاص والعام من أجل تأسيس مرحلته الجديدة وتحقيق (الخروج من الدائرة).

دشنت مجموعة الوقيان الثالثة الموسومة (الخروج من الدائرة) المرحلة الجديدة الثانية من تجربته الشعرية.

وهي مرحلة جديدة بمعنى الكلمة، وإن هي لم تبدُ مبتوتة الصلة بجذورها في تربة المرحلة السابقة. وهذا شيء بديهي. إلا أن درجة الانزياح عن المرحلة الأولى أعمق في ظواهرها وأشد في دلالاتها من النظر إليها، خصوصا من الناحية النقدية، على أنها امتداد لما سبقها، أو بناء تراكمي عليه. بل لا يملك الباحث في هذه المرحلة من اعتبارها انزياحاً نوعيا وتأسيساً لقاعدة فنية ذات ملامح شعرية جديدة، قياسًا إلى المرحلة السابقة التي أطرتها الرؤية الشعرية بطابعها الثنائي، كما لاحظنا.

وأول ما ينبغي ملاحظته في هذه المرحلة التأسيسية الجديدة دلالة العنوان الذي أطلقه الشاعر، بوعي تام، على مجمل ملامحها، وهو (الخروج من الدائرة). ولأول مرة لا يتخذ الشاعر من عنوان إحدى قصائده اسما للمجموعة الشعرية التي تضمنها مع غيرها من القصائد، على نحو ما فعل في مجموعتيه السابقتين. فقد تجاوز الشاعر في مجموعته الثالثة هذه جميع عناوين القصائد التي ضمنها المجموعة، وأطلق عليه اسماً جامعاً يؤشر قصدية الشاعر ووعيه التام بما يفعله، منطلقاً من احساسه العميق بضرورة مغادرة الدائرة الفنية والفكرية المحكمة التي حوصر فيها من قبل. فكأن الوقيان كان يريد حقاً، كما ذكرت الشاعرة سعدية مفرح في أحد عناوينها الصحفية[13] ان «يخرج من الدائرة ليقول كل شيء».

إن هذا أوضح دليل على أن عنوان المجموعة الثالثة ذو دلالة خاصة لا على المجموعة الشعرية التي يتسنمها، بل على المرحلة التي تدشنها مجموعة (الخروج من الدائرة). وقد تنبه أحد النقاد الذين كتبوا عن هذه المجموعة إلى أهمية عنوانها، فجعله مدخلاً لمقالته النقدية، حيث اعتبر «العناوين داخلة في صميم عملية الابداع». ومهد إلى دخوله النقدي بالتركيز على معنى «الدائرة»، باعتبار «ان ايحاء الدائرة يشعر بالحصار مما يسبب الضيق والاختناق ويعجل بضرورة البحث عن حل «الخروج» من هذا الحصار المضروب، إما بكسر الحلقة، أو بالاستعلاء على الهزيمة والاستشراف إلى التنفس الحر»[14].

وإذا كانت «الدائرة» في اللغة هي الحلقة، وهي الهزيمة، كما جاء في القاموس المحيط، وإذا كانت في مفهومها الهندسي مجموعة من النقاط تبعد عن نقطة معينة مسافة ثابتة[15]، فإن أوضح مظاهر «الخروج» التي تحققت في هذه المرحلة الجديدة من تجربة الوقيان عبر مجموعته الثالثة هذه وكذلك المجموعة الرابعة (حصاد الريح) التي تلتها، يتمثل في الانحياز التام لقصيدة التفعيلة على النحو الذي تم بيانه في مطلع هذه المقالة. فكلتا المجموعتين الثالثة والرابعة لم تتضمن بين قصائدهما التسع والعشرين سوى قصيدة عمودية واحدة في كل مجموعة منهما، كما ذكرت. وهذا يعني

حدوث انقلاب أو «خروج» ايقاعي على البنية الأم، مع الابقاء على الخيط الذي يشد البنية الوليدة إلى أمها. وتلك هي وظيفة القصيدة العمودية التي حرص الشاعر في ما يبدو على ابقاء نموذج واحد منها في كلتا المجموعتين.

وليس الخروج الايقاعي سوى تعبير عن مظاهر أخرى من الخروج في أبنية القصيدة الجديدة على مستوى كل من اللغة والمضمون والرؤية الشعرية، وبخاصة في ما يتصل بالثنائيات الكثيرة التي كانت تشرخ تجربة الشاعر في مرحلتها الأولى. وهي الثنائيات التي كانت تعبر في الأساس عن انشطار العلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها في القصيدة من جهة، وبين الذات والعالم المحيط بها على مستوى التجربة عامة من جهة ثانية.

وهذه هي سمات المرحلة الشعرية الأولى المتسمة بالنزعة الرومانسية، كما تم ايضاحها. أما مرحلة (الخروج) فقد تميزت الذات الشاعرة فيها باتخاذ مواقع أكثر تطوراً وعمقاً وتركيبا من حيث تموضعها في القصيدة. إذ صار من الصعب جداً إدراك هذه المواقع أو تحديدها، ومن ثم عزلها أو فصلها عن نسيج الرؤية الشعرية التي صارت تتخذ لها شكل مروحة تتقاطع أطرافها الدائرة في مركز الذات الشاعرة، وهي تستمد من ذلك المركز قدرتها على الحركة والدوران. الأمر الذي حول القصيدة كلها إلى حالة شعرية أو شبكة متداخلة من الرؤى الحية التي تدور حول مركز واحد لا يبين، هو الذات الشاعرة: منبع الرؤية ومصبها أو مركزها ومحيطها في آن واحد.

وهذا يعني أن بناء موازياً أخذ يتخلق في قصيدة المرحلة الثانية من تجربة الوقيان، وراح يلعب دور المعادل الفني للموضوع الذي تتقاطع معه الذات الشاعرة. وكان ذلك المعادل الفني هو الرمز بامتياز، على الرغم من محاولة الذات الشاعرة التوسل بأشكال أخرى من التعبير الفني، غير الرمز، إلا أنها ليست بعيدة عنه بصورة أو بأخرى. وعلى هذا الأساس نجد أن كل قصائد مجموعة الشاعر الثالثة (الخروج من الدائرة)، عدا القصيدة العمودية الوحيدة في المجموعة (عفوا.. بغداد)، تنقسم إلى فئتين تتميز كل منهما بالبناء الفني المحكم: قصيدة الرمز، وقصيدة التفاصيل اليومية. ولعل هذه الثنائية التي ينقسم إليها اطار

التجربة العام في هذه المجموعة الشعرية هي من بقايا انشطار الرؤية التي كانت تسم المرحلة الأولى من تجربة الشاعر، أو لعلها تعبير واع عن رغبة الشاعر في تنويع تجربته الشعرية، خاصة بعد اشتداد عوده النقدي وملاحظته في مقدمة مجموعته الثانية أننا «أصبحنا نقرأ تجارب مكرورة، وأمست القصيدة تغني عن المجموعة الشعرية، والمجموعة تغني عن عدد من المجموعات»(16).

ويمكن، في ضوء ذلك، تقسيم قصائد المجموعة الثالثة إلى هاتين الفئتين البنائيتين. فقصائد مثل (من مذكرات حمار، تعويذة في زمن الاحتضار، الطاعون، البشارة، في البدء كانت صنعاء، تسابيح، الهبوط من الجنة) تنتمي جميعها إلى فئة الرمز، في حين تنتمي بقية القصائد، وهي (حلم، نزهة، لوزية، غيبة الشاعر) إلى فئة التفاصيل اليومية، إلا أن هذا التقسيم ليس نهائياً أو مطلقاً بحيث يمكن اجراؤه على نحو ميكانيكي بارد. فنحن لا ننسى بأن مركز هذه التجارب الشعرية جميعها هو الذات الشاعرة. وهذا يعني أن تداخلاً وتمازجاً وتقاطعاً بين أشكال التعبير والبناء الفني يمكن حصولها في عدد من القصائد كقصيدة (مذبحة الفواكه) مثلاً، وهي القصيدة التي كتبها الشاعر بعد تفجير المقاهي الشعبية بمن فيها في الكويت. فالقصيدة تتخذ من شخصية (سليمان) رمزاً بسيطاً للإنسان الشعبي المثقل بالأعباء والأدواء والهموم والذاكرة الحزينة:

يجيء سليمان
بعد وضوء صلاة العشاء
ثقيل الخطى
تعشش في ركبتيه
مواجع عصر من الغوص والقهر
والسفر المستديم

وفي إهاب هذه الشخصية الرمزية البسيطة تتخفى الذات الشاعرة لتمارس رؤيتها وموقفها عبر عيون (سليمان) وما تراه من تفاصيل يومية حية تمر أمامها كشريط سينمائي نابض بالحياة.

وتشكل هذه التفاصيل الصورة الغنية التي يمتلىء بها اطار الشخصية الرمزي المعبر عن رؤية الذات الشاعرة:

وفي لحظة،
توقف في ظلها كل شيء
نداء المؤذن
هدهدة الأم للطفل
عزف لآنية الشاي
قرقرة «القدو»
همس الخليج
لعشاقه الحالمين
صرير المراجيح
تعلو وتدنو

وقد أتاح المزج البنائي بين مستوى الرمز ومستوى التفاصيل اليومية في القصيدة عادة، للوقيان، تطوير بناء القصيدة وإغناءها بأسلوب القص والسرد الناتج عن الحرص على شد التفاصيل الكثيرة إلى خيط بنائي غالباً ما يكون منزاحاً إلى الحكاية الواقعية.

كما يضفي الرمز على هذه التفاصيل أبعاداً من العمق والحرارة والحيوية تجعل الحكاية الواقعية تتجاوز واقعيتها المرجعية إلى ما يسميه خليل حاوي «كلية الرمز»[17] ويمكن ملاحظة ذلك في هذه التفاصيل الواقعية التي تضمنتها قصيدة (مذبحة الفواكه) في جزئها الأخير، بحيث تحولت كل التفاصيل إلى بنية رمزية تؤطرها الروح الإنسانية أو التعاطف الإنساني والرؤية الشمولية:

تحرك تحت المقاعد
شيء دفين
تناثر تفاح لبنان

رمان إيران

تين الشآم

مضرجة بالدماء

بأشلاء طفل المراجيح

أطراف شيخ

توضأ منتظراً للصلاة

بأكياس فاكهة فارغة

تشبث في قطعة من ذراع

معفرة بالتراب

بثوب لأم

تمزق عنها الحجاب

بأحشاء صب غريب

نأى عن ربى النيل

أفياء شيراز

أشذاء يافا

يقطع بين المقاهي

حنيناً لأطفاله الغائبين

ان الذات الشاعرة هنا، هي التي تحرك هذا التراكم الهائل للتفاصيل التي كان يضج بها المقهى الشعبي بعد انفجار القنبلة فيه، وتربط بين أجزائها المتناثرة، محولة إياها إلى مشهد حي أو لوحة متكاملة أو شريط سينمائي تقوم فيه عين العدسة المفتوحة على سعتها بتكبير كل جزء وتضخيمه في لقطة قريبة جدا، تعبيراً عن حالة الفزع التي أصابت الذات الشاعرة وهي تنظر بعيون مفتوحة على سعتها إلى هذه المشاهد المفزعة، وقد تحولت الأجناس البشرية المختلفة أمامها، بحالاتها الإنسانية، إلى أشلاء متناثرة تعبر عنها رموز تشد كلاً منها إلى موطنه الذي جاء منه (تفاح لبنان، رمان إيران، تين الشآم، ربى النيل، أفياء شيراز، أشذاء يافا).

ان الذات الشاعرة تتوزع على عدد كبير من الزوايا والمستويات الفنية كالرمز والتفاصيل والسرد القصصي واللقطات السينمائية والمونتاج والتصوير، بمالا يبقي لها ظهوراً ذاتياً منفصلا عن هذه المكونات الفنية التي تتضافر كلها وسواها لخلق بنية موازية أو معادل فني لموضوع القصيدة أو تجربة الذات الشاعرة. ولا شك أن محاولة المزج بين مستويي التعبير بالرمز وبلغة التفاصيل اليومية كانت سبباً في هذا الغنى الفني الذي امتازت به قصيدة الوقيان في مرحلة (الخروج) من (دائرة) الغنائية والذاتية.

حين قرر الشاعر الدكتور خليفة الوقيان، بوعي نقدي حاد وإثر تجربة شعرية غنية، أن يخرج من دائرة الذات الغنائية المباشرة، استطاع أن يحقق في مجموعته الثالثة (الخروج من الدائرة) قفزة شعرية مشهودة تمثلت في عدد من العناصر والمستويات والأبنية الفنية كان أهمها بنية الرمز ولغة التفاصيل اليومية، كما ذكرت، وكادت اللغة الشعرية في هذه المرحلة، تصل إلى مميزاتها الأسلوبية الخاصة بشاعر راح يبني عالمه الرمزي والتخييلي من عناصر وتجارب يستمدها من واقع الوطن والأمة ومعاناة الإنسان فيهما. معنى ذلك قول الشاعر في قصيدة بعنوان (تعويذة في زمن يحتضر) معبراً عن همه الوطني:

تفجّرْ
إن أفعى الدار تخرجُ
من شقوق... صخور جدرانكْ
ثقوب عريشك القشِّ
نسيج لحافك الهشِّ
تلوب تسن حدَّ الناب
تنفث سمَّها الأصفر
تمج النارَ في أزهار بستانك
تصوِّح غرسَك الأخضر (ص21)

كما يقول في قصيدة أخرى بعنوان (في البدء كانت صنعاء) مصوراً همه القومي:

كان لابد أن نفتدي أسر بلقيس

في القدس

أن نحتذي

دربَ «أروى»

كان لا بد أن نمسحَ العار

عن وجه «غسان»

حين انتهى مخبراً

عند «كسرى»

يريق دماء القبائل

في الشام

يغتال «ذي قار»

يقتات من كل بلوى

كما لاحظنا كيف عبر الشاعر عن همه الإنساني الشامل في قصيدة (مذبحة الفواكه)، رابطاً بين هذا الهم وبقية هموم الذات الشاعرة على مستوى الوطن والأمة، حين اتخذ من المقهى اطاراً مكانياً، ومن شخصية «سليمان» اطاراً رمزياً، ومن التفاصيل البشرية وغير البشرية الكثيرة صورة للحقيقة التي تجمع بين رواد المقاهي الشعبية من كل الجنسيات، حيث اختلطت دماؤهم وأشلاؤهم عند انفجار القنابل. ولم تتوقف ذات الشاعر عند هذا الأفق المفتوح من الهم الإنساني، بل نجدها تذهب أبعد من ذلك، حين تقوم بتقمص حالة الحيوان والتعبير من خلاله أو على لسانه عن هموم مشتركة بين الإنسان والحيوان، مصدرها ما يشعر به الحيوان نفسه من «هم حيواني» ان جاز التعبير، أوقعه عليه جور الإنسان شريكه في رحلة الحياة. ففي مطلع قصيدة بعنوان (من مذكرات حمار) يصور الشاعر التجربة المشتركة قائلا:

جئنا معاً

حين اشتعال الماء والصلصال

في الزمن الوليد

صنوان كنا

نصطلي لهبَ السعير

نشقى

نفتش عن فراشٍ

عن معاشٍ

نتقي غضب الرياح

في الصيف تحرقنا

بماء النار

تلفحنا صقيعاً

حين ينهمر الشتاء

ثم يبدأ الشاعر في تصوير تجربة (الحمار) ومعاناته الخاصة من أخيه الإنسان، في مقاطع تقطر لغتها شفقة وتعاطفا انسانياً نادراً مع هذا الحيوان الذي سخر حياته لخدمة الإنسان وحده. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر على لسان الحمار وهو يخاطب بني البشر:

وظمئتمُ

وتشققت قُرَب لكم

وتيبست أحشاؤكم

فأتيتكم بالماء من أقصى البقاع

بالنار

بالظل الذي تتفيؤون

✡✡✡✡

وبقيت وحدي

أطوي القفار الموحشات

بلا معينٍ

يقصم الحجر الذي حُمِّلتُ أضلاعي

يخضب نزفُ أقدامي التراب

ورفعتم الحجر

المخضب من دمي

قصراً مشيدا

إلا أن هذا الانفساح الشعوري والانفتاح الرؤيوي والثراء الفني الذي حققته الذات الشاعرة في خروجها من دائرة الغناء والمباشرة مما كان يسم تجربة الشاعر في المرحلة الأولى، لم يتمكن الشاعر من تعميق مجراه الذي دشنه في مجموعته الثالثة (الخروج من الدائرة) الصادرة عام ١٩٨٨. فلم يتسن له ان يكتب في العامين اللاحقين لصدور مجموعته تلك سوى (أربع قصائد) قصيرة جداً، وخامسة مثلها ضمتها جميعاً مجموعة الشاعر الرابعة والأخيرة (حصاد الريح) الصادرة عام(1995). فقبل أن تنضج الملامح الفنية المشار إليها مما تمثلت في قصائد (الخروج)، هزت الذات الشاعرة صدمة عنيفة يصعب رصد ملامحها الشعرية أو انعكاساتها الآن على تجربة الشاعر، وأعني بها غزو العراق للكويت عام 1990. وكل ما يمكن الآن رصده من ملامح أولى نضحت بها قصائد المجموعة الأخيرة (حصاد الريح) في اطارها البنائي العام، هو العودة من جديد إلى انقسام الذات الشاعرة على نفسها وانقسام عالمها إلى ثنائية الخاص والعام أو الذات والموضوع، وبذلك غدت القصائد القصيرة القليلة التي كتبها الشاعر قبل عام 1990(خمس قصائد) تختلف اختلافاً فنياً واضحاً عن القصائد الطويلة التي كتبت بعد تاريخ الغزو. وهذا أمر طبيعي فمحنة الوطن كانت فوق كل شيء وهمه كان فوق كل هم، بما في ذلك الهم الفني الذي كان الشاعر قد أنضج ملامحه في مرحلة (الخروج من الدائرة) كما لاحظنا.

لم تكن الذات الشاعرة في اطار قصائد المحنة الوطنية تستطيع أن تتخلى عن انحيازها الكامل والمطلق لموضوعها، ولا عن خضوعها الواضح لمنطق الأحداث أو سطوة الوقائع والحقائق المرعبة التي كانت الذات ترزح تحت وطأتها اليومية الثقيلة. إلا أنها لم تستطع أيضاً أن تتخلى تماما عن دورها الشعري ووظيفتها الجمالية والفنية، كما لم تتخل

عن موقفها الوجودي ورؤيتها الفكرية. وقد عبرت الذات الشاعرة عن كل ذلك في عدد من الملامح الفنية والمميزات الأسلوبية، كان من أبرزها لغة السخرية المرة والتهكم الساخر التي تميزت به مطالع بعض قصائد المحنة، وهو ما فجره الشعور الحاد بالمفارقة بين طبائع الأشياء والقيم، مما جعل الذات الشاعرة تميز بين الجوهر والعرض وتمحص الجوهر من المظهر حتى تحافظ على قيمها المطلقة وثوابتها الأساسية من الاهتزاز والشك. ومن أبرز تلك القيم العليا قيمة «العروبة» والانتماء إلى الأصل العربي:

عــــرب!! وهل لحم الشـــــقــــيق ممزقـــاً

بنيـــــــوبهم يشــــــفي الدعيَّ الكاذبا

تأبى العـــــــروبة أن تكون مطيـــــــة

للغــــاصـــبين وللطغـــاة مــــخـــالبـــا

نحن العـــروبة جـــذرها وفـــروعـــهـــا

وبنا تكون مـــــفـــاخــــراً ومناقـــبـــا

لو لم تكن أرض الجـــزيرة حـــضنهـــا

لم تســـتـــقم في المشـــرقين مـــذاهبـــا[18]

ويمكن اعتبار حرص الشاعر على اثبات هذه القصيدة العمودية الوحيدة في مجموعته الأخيرة (حصاد الريح) موازياً لذلك الحرص الذي تضمنته القصيدة في الانتماء الأصيل للحس العربي والروح العربية والشعر العربي، بالاضافة إلى ما ذكرته سابقاً من أسباب نفسية وفكرية وجمالية تخص تجربة الشاعر خليفة الوقيان.

كما يمكن ملاحظة المطالع الشعرية التي تصور لغة السخرية والتهكم عن طريق شحن العبارات بدلالات مغايرة ومناقضة لما يعنيه ظاهرها، وذلك في قصيدة بعنوان (إشارات) يقول طالعها:

1 - ... أجل

ها هم القادةُ الفاتحون

يطلون

تلمع أنجمُ أكتافهم

في الصباح القتيل

2 - **ها هم السادةُ الظافرون الأباة**

يجيئون بابنة جاري الصبية

مشطورةَ الوجه

مقطوعة الكف

يرمون بالجسد

المستحمّ ببحر الدماء

يديرون أكتافهم

والنجوم المضيئة

في حلبات النزال

وفي نهاية هذا المقطع (الثاني) الذي يصور الشاعر فيه الظواهر بعكس حقائقها على سبيل التهكم والسخرية، نجده يكشف عن ذلك الشعور بالمفارقة الصارخة الذي كان يقف وراء اللغة الساخرة، في قوله:

وأسأل:

- ماذا جنت زهرةٌ يانعة

تضوَّع في كل صبح

بعطر العروبة

في ساحة المدرسة:

- «تحيا الأمة العربية»

ترد الزهيرات في صيحة حاشدة:

- «تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية»

وأسأل: ماذا جنت نفحات الخزامى؟

يرد النشامى:

- سطور الجريمة فوق الجدار

«تعيش الكويت يموت الطغاة» (ص11)

وقد وصلت لغة التهكم والسخرية النابعة من الشعور بالمفارقة إلى ذروتها عند الشاعر في قصيدة (المجد للظلام) التي راح يمجد فيها كل ما هو غير جدير بالمجد سخرية وتهكماً:

1 - المجدُ للظلام

لِلصوص السارقين من فم الرضيع

لثغة الكلام

2 - الفخر للسهام

للحراب الظامئات للدماء

3 - النصر للرمم

للخارجين من حفائر العصور

4 - الفوز للعدم

للسائرين في جنازة الربيع

إلا أن دائرة المرارة والتهكم الساخر المدومة حول مركز الذات الشاعرة تضيق إلى الحد الذي يدرك الذات نفسها بخناقه.. هكذا في نهاية القصيدة:

الموت للقلم

لكل ريشة وفم

إذا تفجرت منابع الألم (ص97)

ولعل هذه الرؤية السوداوية الخانقة هي ما انتهت إليه الذات في اطار قصائد المحنة الوطنية، خاصة في الجزء الأخير منها الذي تم نظمه بعد مرور خمس سنوات على المحنة.

الأمر الذي يجعل هذه الرؤية السوداوية خلاصة لتجربة الذات مع المحنة وثمرة من ثمارها المرة، على النحو الذي نجده في آخر قصائد (حصاد الريح) حيث تشعر الذات الشاعرة بوحدتها القاتلة وعزلتها المميتة، في نهاية رحلتها وهي تستذكر مراحل تجربتها المريرة:

1 - **أيهذا المسافر**
في رحلة الحلم والهم
قد أرهقته الليالي
وأدمت خطاه
شفار الصخور

2 - **قدر أن يكون الذي لا يكون**
حيث تبقى العناكب
تنسج أكفان طفل قتيل
حيث لا يعتلي صهوة الدرب
غير الظلام الثقيل

3 - **وحدك الآن**
تحصد في مهرجان الغنائم
شوك القبور (قصيدة الحصاد: ص101)

وحتى القصيدة الوحيدة التي حاول الشاعر أن يخرج من خلالها إلى حالة من التجاوز لدائرة الظلمة والسخرية المرة والرؤية السوداء، وأعني بها قصيدة (أهلاً) لم تسلم بدورها من هذه المسحة القاتمة حيث يتخلل ترحيب الشاعرالفرح بلقاء مخاطبته الأنثى قوله:

اليوم جئتِ
وفي فمي ماء
وجرحي نازف
والروح ثكلى (ص91)

****

الشاعر سيف الرحبي
بين تداعي الثنائيات وتحولات الرؤية الحداثية

تلعب السنوات الخمس الأولى من عمر الانسان، في عرف علماء النفس وعلى رأسهم سيجموند فرويد، دورًا رئيسًا في تحديد مساره المستقبلي وتجربته الحياتية القادمة ومكوناته النفسية والتخييلية ومعظم استجاباته واستعداداته، إضافة إلى ملكاته ومواهبه الخاصة. وهذا ما يجعل بصمات هذه الفترة المبكرة من عمر الانسان قوية ومؤثرة في مجمل حياته وإطار شخصيته العام. لذلك كانت العودة إلى الاماكن والأزمان المفتقدة (النوستالجيا) جزءًا من صميم العمليات النفسية عند الكائن البشري، ويتصل بذلك العودة بالذاكرة إلى ظلمات الرحم وعوالمه المفعمة بالغموض. وقد عبر الشعر العربي عن هذا النوع الغريزي من الحنين الزمكاني المركب في صفحات مشرقة من متنه قصائد وأبياتًا تقطر بالحساسية وتتفصَّد بروح الشفافية والحسرة الهاربة ومحاولة الامساك باللحظة الغاربة من الزمان والمكان على السواء فمن الأمثلة الدالة على الحنين إلى المكان الأول قول الشاعر:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى
وحنينه أبدًا لأول منزلِ

كما يظهر الحنين الزماني في هذا البيت الشعري القائل:

الا ليت الشباب يعود يومًا
فأخبره بما فعل المشيبُ

لقد وجد الشاعر العماني سيف الرحبي نفسه محاصرًا بهذا الطوق المحكم من تجربة وجوده، ابتداء من لحظات الوعي الأولى حين لاحظ وهو يتذكر القرية التي ولد فيها عام 1956، وتسمى «سرور» بأعماق عمان قائلاً: «قضيت طفولتي الأولى في هذا القرية المحاطة بأسوار جميلة بالغة العلو والغموض، وكان الوعي الأول البدئي والعفوي مرتبطًا بهذه البيئة القروية الجبلية. ومن ثم كان السؤال العفوي الأول في الكتابة والحياة»[19] وقد راح هذا الحيز المكاني الأول، المتسم بجماله وعلوه وغموضه يحفر

حضـوره الغـائب حـفـرًا لولبـيًا في ذاكـرة «الرحـبي» ويدفع بوجـوده كلـه نحـو الابتـعـاد المسـتـمـر بحثًـا عن سـحـره المترسب في قـاع الذاكـرة.. ان هذه البيئـة ، كـمـا يصـفـهـا الشـاعـر في أحد حـواراته، «ذات الجـمـال الوحـشـي الفظ المحـاطة بغـمـوض فطري يصل درجـة في الميتـافيـزيقـا كـانت الحـاضنة الأولى لهذا الكائن الذي سـأكونه لاحـقًا . وكانت المرجعية الأولى حياة وذاكرة وشعرًا. استعيدها الآن عبر ضباب كثيف لماض يبدو لي أنني عشته منذ قرون»[20].

لقد كان الابتعاد الأول عن ذلك الحيز المكاني الساحر مبكرًا جدًا على مستوى الزمـان حين فارقـه الشـاعـر إلى العـاصـمـة حيث أمـضـى فـتـرة دراسـتـه الأوليـة، وفي وقت مبكر كذلك (الثالثة عشـرة من العمـر) ترك الشـاعـر أرض الوطن (عمـان) كلهـا مبتدئًا بذلك رحلة الاغـتـراب الكبـرى فـي خـارطة الزمـان والمكان ؟ بعـيـدًا عن منـازل الخطوة الأولى (عمـان) التي أبعدته بدورهـا عن (سـرور) مـركـز الذاكـرة ، وفـتـحت تجـربة عـمـره الغض وسنواته القليلة على أفق المجـهول والاحـتـمـالات المفـتـوحـة. ولـم يجـد الصـبي الشـاعـر سـوى رفيف الشعر بين ضلوعـة يحفظ له توازنه النفسـي والجسـدي ويبقي على شيء مـن العـقل في رأس «نورسـة الجنون» التـي راحـت تـئن وتنتـحـب في نص طويل ضمته مجموعة الشاعر الأولى «نورسة الجنون» هذا مقطع دال منه:

ها هي شمس أعضائي تنفجر ينبوعًا

وسلاسل من جسدي

تقذف الكرة الزرقاء نحو طفولتي

وترتد خنجرًا في أقاصي الروح

بيني والبلاد التي عذبتني

خطوة

تكفي لقتلي[21]

ولم تكن «الأم» سـوى مرادف للمكان الأول في ذاكرة «الرحبي»، وتخـصـيص قصـيدة مبكرة باسـمها وإهداؤها إليها تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان ورغبة خفية في العودة إلى

عالم الرحم بمستوييه الجغرافي والنفسي ولكن في صورة من الضراعة والتقديس غالبًا ما تقترن بصورة الأم، وخاصة في حال تذكرها البعيد أو افتقادها الأسيان:

أيها الوجه السماوي المضمخ

بحنان الآلهة

يا حقل الصلوات ودموع القديسين

يا وجه أمي

ابنك القابع في غرفته الرطبة

وسط تلال الكتب والرسوم المرعبة

تتحول في رأسه أفواج

من شرطة العرب وأكشاك الشعارات

والمذيعين

طلقاء مثل وحوش في غابة

وهو وحيد .. وحيد لا يملك

حتى صديقًا يقتله

أو إله يعبده

وداعًا يا أمي

ويا أيتها الذنوب المقدسة

احتضني أشجار قلبي

وخذيني إلى رحمك الملعون[22]

وعلى هذا النحو راح الشاعر ومنذ فترة مكبرة من عمره ، «يدحرج طفولته في قصائده» حسب تصوير زهير غانم[23] وهو يفعل ذلك من أجل استعادة الصورة التي افتقدها في طفولته ، وبدلاً من أن يتلفت وراءه كي يراها راح يسعى إلى خلقها خلقًا عبر عملية التغرب والترحال التي كانت تلعب دور النقيض الذي يجلو الغبار عن

صورة الطفولة ويعيد انتاجها كل مرة على نحو يتناسب مع مفارقات اللحظة الراهنة من تجربة الشاعر المعيشة، وهو ما يفسر جانبًا كبيرًا من ظاهرة التضاد التي تتميز بها لغة «سيف الرحبي» وصوره على النحو الذي نراه في «صورة الذنوب المقدسة» و«رحمك الملعون» و«لا يملك حتى صديقًا يقتله» بالاضافة إلى ما يمكن لمسه من صراع في وحدة الزمان نفسها كما يتضح من عنوان قصيدته (ذكرى الحاضر)[24] أو في العلاقة المتقاطعة بين وحدتي الزمان والمكان التي تتجلى في هذا المقطع من قصيدة (إلى تلك المرأة):

هل أنظر هنا، في المكان نفسه

حين تبزغ شمسٌ من رأسي

تتسلق جبالاً وهضابًا

عبرناها ذات طفولة بعيدة[25]

ولئن كانت قوانين الشعرية القائمة على عنصر التضاد في قصيدة (ذكرى الحاضر) قد أفرزت ما أسماه الناقد المغربي إدريس بلمليح «بلاغة المفاجأة» أو «بلاغة المطلق»، أو حسبما ورد في عنوان مقالته عن «سيف الرحبي» «بلاغة الصدمة»[26] فإن العلاقة المتقاطعة بين الزمان والمكان التي تجلت في المقطع السابق من قصيدة (إلى تلك المرأة) لا تبعد كثيرًا عن إطار تلك البلاغة القائمة في رأي بلمليح على «الدهشة الجمالية»[27] فالمكان في المقطع المذكور مرتكز ثابت من مرتكزات الذاكرة لدى الشاعر (المكان نفسه) ولذلك يتم توكيده أو التأكيد عليه بكلمة (نفسه) غير أن مواجهة المكان الثابت بصيغة السؤال التعجبية (هل أنتظر هنا في المكان نفسه) محاولة لزحزحته عن ثباته وتحريكه بواسطة تيار الزمان الذي يجعل المكان يمتد ، رغم جغرافيته الصلبة وعناصرها الراسخة ، بين نقطتي الطفولة والواقع أو البدء والمنتهى ، وذلك في سياق الحكمة اليونانية القائلة: «إنك لن تعبر النهر مرتين» والتقاطع بين الزمان المكان لا يتم في شعر «سيف الرحبي» – كما يبدو هنا – الا من خلال الذات الشاعرة التي تمثل

عـادة نقطة التـقـاطع الزمكانيـة فـالشـمس التي توحي بحـركـة الزمـان تبـزغ من رأس الشـاعر ،ومن داخله ، من ذاكرته، من مـخيلتـه التي تتـحرك في المكان عبـر الزمـان كله بدءًا ومنتـهى فـهذه الشمس (تتسلق جبـالاً وهضـابًا عبرناها ذات طفولة بعيـدة) وبذلك تصـبح صفـة «بعيدة» التـي وصفت بهـا الطفولة ذات طبيعـة زمكانيـة مزدوجـة تذهب في الزمـان والمكان في الوقت نفسه ، دلالة علـى تحرك المكان من حـال ثباته الأول (هنا، في المكان نفسـه) ودخوله في تيار الزمـان ودورته المتصلة بحـركة الشمس ليلاً ونهارًا وذلك في إطار رؤية الذات ومعـاناتها الخـاصـة المتمـثلين في الجملة الاسـتفـهامية الأولى (هل انتظر ...) ففي هذه الجملة ذات التيار التعـجبي المندهش القائم على مراجعة الذات في قدرتها علـى احتمال عبء الانتظار والتأرجح بين نقطتي الحلم والواقع ، يتقاطع الزمان والمكان في نقطة شـعورية مكثفة هـي الحـيرة والتعـجب المشـوب بالرفض الداخلي رغم الاسـتسـلام الخـارجي[28] وهذا مـا يجعل كل هذه المشاعر المختزلة المضـغوطة تتحـرك رغم اتسـاعـها الزمـاني في دائرة مكانيـة مكثفة تتمـحـض علـى المسـتوى التصـوري في كلمة (رأسي)[29] حيث الذاكرة بملامحـها الزمانية / المكانية/ المتقاطعة[30] ولعل هذا مـا يضـفي علـى لغة الشـاعر صفـة الدهشـة الجمالية ببلاغتـها المطلقـة الصـادمة حسـب تقدير الناقد بلمليح.

ووفق هذا القـانون الشـعري الحـديث راح «سـيف الرحـبي» منذ بواكيـر تجـربتـه الشـعرية والحـياتية، يبلور رؤيـة شـعرية وفكرية أصـيلة تتأسـس على الغربة العميقة في تجـاوز قـانون الثنائيـات وواقـع التكسـرات ،ممـا كـان يسـم تجـارب الشـعـراء المحـدثين السـابقين له والمعـاصـرين ، خـاصـة في منطقـة الخليج العـربي . ففي إطار هذه الرؤية صـار «على النص أن ينأى بنفسـه عن مـأزق التـحـديد السـيـاسـي والغنائـي والنثـري والوزني» لذلك صـار النص الشـعري في مـفـهوم «سـيف الرحـبي» هو «هـذا المزيج من المركب العناصـر والأشـياء والأماكن المبعثـرة والجبـال والشـعـاب والحـيوانات وذكريات الحب والشـخوص والمجـازر والخيانات» فـالشـاعر يكتب عن هذه الأشـياء لمن يحـاول ان

«يتطهر على نحو ما من أحمالها وألمها وملاحقتها وافتراسها الدائم».[31] ان تجربة «الرحبي» في أعماقها تضج وتعج بالثنائيات والتناقضات ، فالشاعر ينتمي إلى جيل شعري يتسم بالتناقضات كما يقول عن نفسه وعن جيله «نحن أبناء التناقضات الحادة»[32] إلا ان رغبة الشاعر في خلق رؤية شعرية تتجاوز واقع الثنائيات المتناقضة، جعل تجربته تتسم بانسباك كل التناقضات في إطار ما يسميه لوسيان غولدمان برؤيا العالم أو الرؤيا الكلية ، أو ما يسميه الرحبي نفسه كما لاحظنا «هذا المزيج المركب» ولئن كانت لعبة التضاد الدلالي تؤدي عادة باتجاه المفارقة، كما يلاحظ الناقد المصري عبدالعزيز موافي في مقالة له عن ديوان (رجل من الربع الخالي) ، فإنها عند سيف الرحبي لا تؤدي سوى إلى مفهوم (التجانس الكوني) .. ويستطر موافي ملاحظًا انه «بينما نتعامل مع هذا المفهوم الاصطلاحي باعتبار: وحدة الأشياء والظواهر المتضادة من خلال اختلافها، فإنه – داخل هذا الديوان – يعني: وحدة الأفعال المتضادة[33]».

وقد نتج عن ذلك التجاوز للثنائيات المتناقضة في تجربة الرحبي حالات إشكالية حقيقية على جميع مستويات النص الشعري وبنائه لدى الشاعر ، ابتداء من مسألة الإيقاع الشعري، مرورًا باللغة الشعرية والرموز والصور، وبناء النص الفني، وانتهاء بالمضمون الشعري والرؤية الفكرية مما يدور أساسًا حول تجربة المكان والسفر عنه والحنين إليه.

فعلى صعيد المسألة الايقاعية التي تمثل واحدة من أبرز إشكاليات التجربة الرحبية على الاطلاق، حسم الشاعر موقفه منذ وقت مبكر جدًا إزاء الثنائية الايقاعية المألوفة والسائدة في مرحلة وجوده الشعري وهي الثنائية المتمثلة في تذبذب تجربة الشاعر الحديث، خاصة في مجتمع محافظ كالمجتمع العماني بين قصيدة البيت العمودية وقصيدة التفعيلة. فلم يعش سيف هاجس التجربة المزدوجة المتوازنة[34] التي عاشها كثير من الشعراء المزدوجين حينها وهم ينظمون على الشكلين في الوقت نفسه.

فالرحبي ، حسب اعترافه، ممن نشأوا نشأة تقليدية محافظة، ومارس نظم

القصيدة العمودية ، وكتب «مع الذين يكتبون شعرًا مقفى وموزونًا لا تشوبه شائبة المروق من هذه الموروثات الايقاعية والمعرفية التي تناقلها الرواة والأجيال»[35].

كما لم يختر الرحبي ، وهو من شعراء جيل السبعينات الشكل الإيقاعي الوسط المتمثل في قصيدة التفعيلة والمتصف بحالة من التذبذب بين بنية الإيقاع الأم (قصيدة البيت) وبنية الإيقاع الضد (قصيدة النثر) وهو الحل الوسط الذي اختاره معظم شعراء السبعينات خاصة بعد انحسار الشكل العمودي، وظهور قصيدة النثر على نحو متردد خجول في أفق الشعر العربي الحديث، وفي منطقة الخليج بشكل خاص[36].

بل نجد الرحبي منذ بداياته المبكرة يختار الشكل الشعري الأجدّ، وينحاز بذلك إلى أفق الحداثة بمعناه الأبعد، وبمفهومه الاشكالي الضد، الذي لا يتأرجح أو يتذبذب بين بنيتين ايقاعيتين (بيت/ تفعيلة) بل هو يختار الشكل الذي لا شكل له، إن جاز التعبير ، الذي يراهن الشاعر على تشكيله بنفسه على غير مثال أو نموذج سابق، وهنا تتفجر قضية اشكالية حول مصدر هذه الحالة الايقاعية الجديدة؟ وهنا يكون الرد حاسمًا ودقيقًا ومتسمًا بالعمق حين يجعل الشاعر النقيض نفسه (النثر) مصدرًا لنقيضه (الشعر) كمن يخرج الحي من الميت والضد من الضد، وحقق الرحبي بذلك عملية «الانفلات من النموذج» كما يسميه وكتب حسب رؤيته الخاصة «قصيدة تطمح إلى التحرر من المثال المسبق الإيقاعي والفكري والمعرفي»[37] وكان المصدر الجوهري لدى الشاعر هو المخيلة وكانت التربة هي النثر العربي الكلاسيكي الذي هو في نظر الرحبي «يفوق في مواطن كثيرة الشعر العربي بمعناه المقفى، والموزون.. ويمكن لقصيدة النثر ان تستمر بقوة إذا استفادت من ذلك الموروث»[38] ولأن المخيلة هي مصدر الإيقاع في قصيدة النثر فقد أصبحت الصورة الشعرية هي المجسد الحي لذلك، مما أنتج ما يسمى في النقد الحديث بإيقاع الصورة ، بحيث صار من المتعذر اكتشاف سمة الإيقاع بعيدًا عن اكتشاف بناء الصورة الشعرية أو البناء التصويري في قصيدة النثر . والصورة بدورها تحيل بنية المضمون حيث الدلالة أو المعنى بمجاليه

الفكري والعاطفي وهذا يعني ان الايقاع في قصيدة النثر متصل اساسًا بحركة الذات الشاعرة التي تسعى نحو التجسد النصي لغة وصورًا ورموزًا تحمل عواطف وأفكارًا موقعة حيث يتم «توقيعها على موسيقى سرية تتهامس وتترامى من هنا وهناك من اتجاه ما، ومن كل الاتجاهات»[39].

وعلى الرغم من هيمنة ما دعاه رشيد الصباغي «امبراطورية الصورة»[40] على جانب كبير من تجربة الرحبي الشعرية. فإنها ليست الصورة التي تم الاشتغال عليها ذهنيًا، كما يلاحظ الشاعر نفسه إنما هو تفجير لا واع أكثر مما هو هوس بالتقنية.[41]

إذاً راحت الصورة تعبر عن الحالة الشعرية دون أي تزويق لفظي أو بلاغة بيانية ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، بقدر ما تجسدت الحالة تجسدًا صوريًا أو تخييليًا لعبت الصورة الرمزية فيه دور المعادل الفني للحالة أو الموضوع الذي لم يعد له وجود خارج هذا المعادل الفني، وللتمثيل على أهمية الصورة في شعر «الرحبي»، يمكن ان ننقل النص الكامل لقصيدة بعنوان (ذكرى الحاضر) سبق أن تم الاستشهاد بعنوانها في مجال تجاوز ثنائية الزمن التقليدية، وخلق حالة إشكالية على مستوى الربط بين الشيء (الذكرى) ونقيضه الزمني (الحاضر).

وحيدًا، وخلف الجبال البعيدة في الذكرى

... سادرًا أرقب المغيب

هذا الدم المنساب على أجنحة طائر

ثعبانًا يفترس النهارَ بعينيه الدامعتين بالسواد

وخلف الأكمة يلعب النمرُ مع صغاره مضيئًا

طلائع هذا الليل القادم

بمخالب أكثر حنانًا من جسد امرأة

وحيدًا من غير أمل

ومن غير رغبة

هكذا.. هكذا

حتى أختفي مع سكان مدينه

غرقت في البحر

أو أَختفي في كأس.

إن الحالة الشعرية في هذا النص محصورة ملامحها الموضوعية واللغوية في عدد محدود جدًا من الدوال تتمثل في ضمير المتكلم وما يعود عليه من أحوال وصفات وأفعال هكذا (وحيدًا.. سادرًا أرقب المغيب، وحيدًا من غير أمل ومن غير رغبة، أختفي) ولئن كان كل من اللفظين (وحيدًا وسادرًا) يمثل حالة الذات الشاعرة في عزلتها الداخلية ومعاناتها الحادة مع المحيط الخارجي (سكان مدينة) فإنها من خلال الفعل الأول (أرقب) تتمكن الذات الشاعرة من كسر عزلتها وتحرير راهنها المرير عن طريق الذاكرة أو الرؤيا الداخلية (خلف الجبال البعيدة في الذكرى)، حيث تبدو الذات في حالة حلمية (سادرًا) وهي تتحرك في اتجاه الداخل والذكرى لترقب المغيب: ذلك المشهد الذي لا تراه إلا عين ثالثة، هي عين الذكرى وهو ما يجعله مشهدًا جماليًا، وصورة شعرية متميزة، على الرغم مما يمكن ان تكون العينان تبصرانه على مستوى الواقع الطبيعي ، في جلسة بمقهى أمام مشهد لغروب الشمس، إلا ان الطبيعة الابداعية تحيل هذا المشهد الطبيعي إلى الداخل، حيث تعتمل الحالة الشعرية فتتحول رؤية العين البصرية إلى رؤية داخلية حالمة، إطارها الذكرى (خلف الجبال البعيدة) ويتحول الفعل المادي (أرقب) من دلالته المادية المحسوسة بمعنى (الرؤية) إلى دلالة حدسية مجردة بمعنى (الرؤيا)، ومن ثم يتحول ما ترقبه الذات (المغيب) من مشهد طبيعي منظور إلى مشهد شعري متصور، ويتسنى للذات الشاعرة تحقيق ذلك عن طريق حيلة لغوية بسيطة هي استخدام اسم الاشارة (هذا) بدلاً من (المغيب) ، ليكون البدل (هذا) بذلك مفتاحًا أساسيًا لتصوير (المغيب) تصويرًا فنيًا أي تحويله من واقع إلى فن ، ونقله من مستوى الرؤية إلى مستوى الحلم، وكأن البدل أو اسم الاشارة، هو الجسر الرابط بين

الطرفين، أما في ثنايا الصورة الشعرية ، فقد راحت الذات تتحول من حالة إلى أخرى، عبر لحظات التحول الزمنية بين الليل والنهار.

وكان بناء الصورة يعتمد على حالة التشابك والانصهار بين عناصر الزمن وتبدلاته من جهة، وحالة الذات وتحولاتها الشعورية، خوفًا وأملاً من جهة ثانية. وحين يتم التشابك بين الذات والزمن، فيغدو كل منهما صورة للآخر يستفيق النص على نهايته التي تصور استفاقة الذات في تحولاتها على تبدلات الزمن بدخول الاثنين معًا في مرحلة الختام: العزلة والليل، أو ليل العزلة ، حيث تعود الذات وحيدة أو متوحدة بذاتها وزمنها (من غير أمل ومن غير رغبة) بعد ان تمركزت حول نواتها الابداعية، وراقبت مشهد المغيب وحدها ورأته رؤية الحالم وخلقت منه صورة شعرية فذة. هكذا يختفي كل شيء في الظلام، مثلما تختفي الذات مع سكان مدينة غرقت في البحر، أو تختفي في كأس فارغة سحبها بنشوته إلى أعماقه.. كل ذلك لكي تحضر الذكرى كما يفهم من عنوان النص، وتولد شمس القصيدة[42].

وأخيرًا ، فلابد من ملاحظة ان «سيف الرحبي» قد تعامل مع جميع الثنائيات التقليدية، التي تعجّ بها تجربته الشعرية والحياتية، تعاملاً فنياً مبدعًا، فأحالها إلى مصهره الابداعي الذي راح يذيب كل العناصر المتباعدة والمتناقضة، ويخلق منها مادة شعرية جديدة، تنسبك في النص عن طريق الصورة المركزة، واللغة الشعرية المكثفة والايقاع الداخلي المنفسح والبناء الفني المحكم، الأمر الذي جعل الثنائيات التي كانت تحفل بها تجربة الشاعر – وهي كثيرة – تصب في بوتقة القصيدة لديه. فلم يعد هناك فارق يمكن ملاحظته في هذه القصيدة بين الذات والموضوع أو بين الخاص والعام، أو بين السرد والشعر، أو بين النثر والنظم ، أو بين الواقع والخيال، أو بين الحلم والذاكرة، أو بين الحاضر والماضي، أو بين الرؤيا الكلية والتفاصيل اليومية الصغيرة ، أو بين العاطفة والفكر، أو بين اللغة المألوفة والانحراف عنها، أو بين الشكل والمضمون، أو بين الموضوع ومعادله الفني، أو بين المكان والزمان ، أو الزمان والزمان. فالقصيدة

رأس إبرة حاد مدبب يختزل تجربة الشاعر الكاملة في لحظة من لحظات الوخز المؤلمة، هكذا صارت القصيدة عند الرحبي، «تتوسل الحياة بكاملها»[43] ، والجمل التي تتوسل الكثافة والمباغتة، كما يقول الشاعر، تختزل عمرًا من القهر والمأساة من غير ثرثرة[44].

لقد خلقت الامواج المتلاطمة من الثنائيات التي لا حصر لها ، والتي صُبَّت في إطار قصيدة النثر؛ خلقت واقعًا إشكاليًا فريدًا يبدو السكون على ظاهره، والهدوء على سطحه ، في الوقت الذي تضطرب أعماقه، وتثور دواخله، إنه البحر الجديد الذي كونته الأمواج الثنائية القديمة كلها..

****

الهـوامـش

(1) سعد البازعي (ثقافة الصحراء) ص 20

(2) ثقافة الصحراء ص 102

(3) عبدالله المعيقل: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ج 6، ص197

(4) مجلة (النص الجديد) العدد الثالث 1995

(5) أحمد كمال زكي (شعراء السعودية المعاصرون) ص 197، دار العلوم 1983

(6) محمد صالح الشنطي (متابعات أدبية) ط1، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون 1982، ص34.

(7) نفسه ص 24

(8) سعد البازعي (ثقافة الصحراء) ص 22

(9) مجلة (البيان) الكويتية - العدد 284 نوفمبر 1989، مقالة بعنوان (شعراء من الكويت) ص 20

(10) جماليات القصيدة العربية، ط 2، دار المعارف ، مصر 1989، ص 266

(11) جماليات القصيدة العربية ص272

(12) جريدة (الوطن الكويتية) . صفحة (الخميس) 10 نوفمبر 1988، العدد 4930

(13) مجلة (البيان) الكويتية العدد 275، فبراير 1989. انظر مقالة بعنوان (الدخول إلى ... الخروج من الدائرة) بقلم مختار علي أبوغالي.

(14) هذا التعريف تم نقله بالحرف عن المقالة السابقة لمختار علي أبوغالي.

(15) تحولات الأزمنة: وجهة نظر ص5

(16) ان ظاهرة الرمز الكلي في نظر الدكتور خليل حاوي، من أهم صفات الشعر الحديث «فهي التي جعلت بعض الشعراء المحدثين قادرين على الخروج بالشعر العربي من نطاق الغنائية الذاتية إلى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع والواقع بما فوق الواقع» انظركتاب حسين مروة (دراسات نقدية) ص396.

(17) من قصيدة بعنوان (وكر الصقور) في ديوان (حصاد الريح) ص 40

(18) مجلة الاتحاد الاشتراكي المغربية.

(19) حوار أجراه مع الشاعر محمود جمال الدين ، نشر في مجلة اتحاد كتاب وأدباء الامارات (شؤون أدبية).

(20) من قصيدة بعنوان (نورسة الجنون) في مجموعة الشاعر الأولى التي تحمل الاسم نفسه.

(21) مجموعة (نورسة الجنون) قصيدة (إلى أمي).

(22) مجلة الموقف الأدبي السورية

(23) مجموعة (رجل من الربع الخالي).

(24) رجل من الربع الخالي ص52

(25) بلاغة الصدمة عند سيف الرحبي ، مجلة (نزوى العمانية)، عدد6 ، أبريل 1996

(26) نفسه

(27) لعل هذا ما كان يعنيه عمر شبانة في مقالته الصحفية عن سيف الرحبي حين رأى أن «الشاعر بعد أن سرد أعز ما في جعبة طفولته ، راح يلملم شظايا روحه الموزعة في المدن والعواصم، فهل كان يسعى إلى الهرب نحو أراض تنهار باستمرار؟ أم أن ضياعه بين جماليات عزلته التي يحلم بها، وبين قسوة ووحشية هذه العزلة تجعله ضائعًا بين الحنين إلى المكان الأول والاندفاع نحو الأماكن المجهولة» (جريدة الحياة).

(28) لكلمة (رأس) في شعر سيف الرحبي دلالة مركزية خاصة يتمحور حولها حقل دلالي واسع وثري يمكن أن تلخصه تسمية واحدة من مجموعات الشاعر المهمة بعنوان (رأس المسافر) وهي تسمية لم تنحصر في قصيدة واحدة مما يعطي احساسًا بشمولية هذه الكلمة (رأس) في صلتها بالمسافر (الشاعر) وانبثاثها في مجمل نصوص المجموعة دون تمييز أو حصر.

(29) يصف الشاعر أهمية المكان وحضوره الطاغي في شعره بكونه هذا المكان «المترجرج دائمًا واللامستقر والذي لم يعد مكانًا قائمًا وثابتًا بقدر ما يجسد غيابًا مستمرًا ومتقلباً» راجع حوار مع الشاعر أجراه اسكندر حبش ونشر في جريدة (السفير) اللبنانية.

(30) من حوار مع الشاعر اجراه عقل العويط ، نشر في (ثقافة) بتاريخ 1993/5/9.

(31) حوار مع الشاعر أجرته ريم داود ، نشر في جريدة (الأيام) البحرينية بتاريخ 1995/5/10

(32) أخبار الأدب المصرية.

(33) يمكن مراجعة هذه الظاهرة الفنية بتوسع أكثر في الجزء الأول من كتابنا (السكون المتحرك).

(34) انظر حوار الشاعر مع محمود جمال الدين المنشور في مجلة (شؤون أدبية) وفيه يقول مستكملاً حديثة عن نظم الشعر الموزون: «ومازلت احتفظ ببعض شعر تلك المرحلة الأولى في التعرف على أرض الله والبشر . وكان لهذه البيئة تأثيرها العميق على مسار حياتي اللاحقة والكتابات البسيطة التي انجزتها عبر رحلة الحياة، والكتابة موسومة بها بشكل لإفكاك منه».

(35) راجع تفصيل ذلك في الجزء الثاني (بنية الإيقاع) من كتابنا (السكون المتحرك).

(36) لقاء صحفي اجراه مع الشاعر محمد الصالحي والعربي الذهبي، ونشر في مجلة (العلم الثقافي) المغربية وفيه يتوسع الشاعر في تحديد مفهومه لقصيدة النثر التي يكتبها قائلاً: «إنها قصيدة تنبع من صرخة عذراء في الأحشاء.. صرخة قادمة من طبقات الزمن ومن تقلبات الحياة منذ الطفولة وحتى اللحظة الحياتية الآنية بكل قسوتها واحتمالاتها. إنها تنبع من حالات غير محددة مفهوميًا، من التجربة الذاتية، من مكونات لا تحدد سلفًا كما هو الشأن بالنسبة للقصيدة العمودية. إنها ذات مكونات غائمة تتشكل من غيمة كثيفة من الغموض لا تفتأ تنجلي وتخرج من هيولى المعنى إلى التعبير .. إنها لا تنجذب إلى مثال جمالي أو معرفي مسبق».

(37) جريدة (الأيام) 1996/5/10.

(38) مقالة (رجل من الربع الخالي) لزهير غانم (الموقف الأدبي) السورية.

(39) يرد ذلك على لسان الشاعر اثناء لقاء صحفي اجراه معه علوط محمد، ونشر في مجلة (الاتحاد الاشتراكي) المغربية.

(40) المرجع نفسه.

(41) هناك تحليل عميق لهذه القصيدة للناقد المغربي ادريس بلمليح منشور في مجلة (نزوى) العمانية، سبقت الإشارة إليه.

(42) جريدة الأيام 1996/5/10

(43) شؤون أدبية.

****

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي:

اشكر باسمكم الدكتور علوي الهاشمي على هذا البحث القيّم وعلى تلخيصه الذي التزم فيه بالوقت الى حد كبير وقد تحدث عن الثلاثي الشعري الصالح، والوقيان، والرحبي ، أما الثلاثي القادم فحظه أحسن حظ في الواقع في هذه الندوة، فقد حظي بباحثين لا بباحث واحد هما: الدكتور منيف موسى، والدكتور معجب الزهراني والسبب في هذه الخطوة في الواقع أتت صدفة، فالمؤسسة قد كلفت أولا الدكتور معجب الزهراني، لكتابة بحث عن هذا الثلاثي الشعري، ثم سافر صدفة إلى فرنسا في مهمة علمية وانقطع الاتصال صدفة بينه وبين المؤسسة فاضطرت المؤسسة إلى تكليف الدكتور منيف موسى لكتابة بحث عن هذا الثلاثي الشعري، وأعتقد أن هذه (الصدف) قد خدمت هؤلاء الشعراء الثلاثة، وكنا نتمنى أن تتكرر هذه الصدف مع الشعراء الآخرين كي نحظى بأوراق كثيرة عن شعراء آخرين، فلذلك أنا أهنئ هؤلاء الشعراء الشباب (قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي) على حظهم الأوفى في هذه الندوة وأدعو الآن حسب السن – الدكتور منيف موسى لإلقاء بحثه عن هذا الثلاثي الشعري وشكرا.

والدكتور منيف موسى...

- ولد عام ١٩٤٠ في الميّة وميّة، قضاء صيدا.

- حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها، وماجستير في الأدب المعاصر، ودكتوراه في الأدب الحديث، ودكتوراه الدولة في النقد الأدبي المقارن.

- ناقد وباحث مهتم بالدراسات الأدبية والنقدية، ويشغل الآن منصب أستاذ كرسي بكلية الآداب، بالجامعة اللبنانية.

من دواوينه: لُبْنَى ١٩٦٥، عاشق من لبنان ١٩٩٢.

من مؤلفاته: الشعر العربي الحديث في لبنان، الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث، الجاحظ في حياته وفكره وأدبه، أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه، محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب، في الشعر والنقد.

البحث الثامن

دراسة فـي شعـر
قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي

د. منيف موسى

مقدمة:

أمام هذا الكم الهائل من سيل الدواوين والصفحات، أيستطيع باحث في زمن محشور أن يغوص بعيداً في تضاعيف الكتابة الشعرية المتنوعة النابضة بدم ينزف من شرايين الأرض كما الإبداع في لحظة التدفق العاطفي أو العقلي، ليرسم خطوط التجربة الشعرية عند شعراء ورثوا تركة الشعر العربي في قرنين من الزمن، حتى كان هذا الزمن الأخير من حدود القرن العشرين الداخل في القرن الطالع؛ والعربي بين الشعر والتكنولوجيا والمتغير السريع، وهو معلّق في الثابت التقليدي تتنازعه الرؤيا الحداثية العالمية وما ينتج عنها في مختلف حقول المعرفة والآلة، والجذور الأصيلة الضاربة في أعماق هذا الشرق بكل تقاليده وعاداته ومفاهيمه وقيمه التي قد تبلغ عند بعضهم حدا من الطوطمية أو التابو في حيّز القلق القومي الذي يحاذي المتغير العالمي في التناسق والتضاد من أجل تأصيل الحداثة، أقله ، على هذا المقلب العربي، وقد أصبح العالم في عصر يمكن أن يُسمى عصر «ما بعد الحداثة».. والشرق الذي تلقّف منجزات الغرب العلمية والأدبية، يقف بموازاة حداثته وهو يُلملم أشلاء حضارة قُهرت باسم «الحداثة» فكان من الضروري على الشرقي أن يعود إلى نفسه ليُرمم ما تصدع في حركية الثابت والمتحول والمواجهة الحضارية بين الشرق والغرب.

وكان على العربي – والقرن العشرون على مشارف الأفول – أن يقوّم ذاته ويُعادل حساباته في الصحيفة العالمية – خصوصا، بعد هزات أو تصدعات أصابت شخصانية الشرق، عقب الثورة الفرنسية وحركات الاصلاح الديني والسياسي

المشرقية، والدعوات إلى التنوير والتثوير والأخذ بالعقل والمنطق، وما رفدها من محاصّة في تقسيم النفوذ الغربي على الأرض العربية، إلى انتداب واستعمار وحماية ، خرجت كلها من معاهدات ومؤتمرات، كان نتيجتها قيام أكبر قضية في هذا الشرق العربي، قضية فلسطين وما تبعها من تغيير في الأنظمة العربية والأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي فجّرت معضلات قومية في مختلف مناحي الحياة، أفضت إلى التجزيئية في المجتمعات العربية. وكان أقسى ما واجهت هذه الأمة في نهاية هذا القرن مفاوضات السلام حول المشكلة الفلسطينية وما خلّفت من مشكلات للعرب، وما يدور في فلكها من تحرير الأراضي العربية المحتلة وحرب الخليج التي كادت تقضي على آخر معالم الأمل في هذه الأمة. أما والأمة العربية في حال تجزئة، وهي في حال تهديد، وأجزاء من وطنها لاتزال محتلة مسلوبة من قبل العدو الصهيوني، وواضح أن الدفاع عن أرض الوطن واسترجاع الأجزاء السليبة منه، والدفاع عن وجود الأمة وتوحيدها وبناء كيانها الجديد المبني على تصورات كبرى، لا يمكن أن تتحقق إلا بالمعاناة والنضال. وإن اعادة بناء الانسان العربي من جديد وبدء النهضة العربية الجديدة ودفع حركة التنوير العربية المعاصرة هي من مهمات الفكر العربي الآخذ بأساليب الحداثة ومعطياتها. والأدب واحد من هذه المعطيات والوسائل الأشد لصوقا بالنفس العربية ومشاعرها ووجدانها. وهو قادر على القيام بدور رئيسي في هذا المجال، ولا سيما على صعيد الشكل والمضمون في الحياة، كما في ترتيب القصيدة العربية المعاصرة التي عليها أن تكون قصيدة العصر الطالع.

فهل ما حدث في مضمار الحداثة الغربية ولقّح الحداثة العربية قد أوجد القطيعة بين التراث والعصري؟.. وهل معاني القرن العشرين لم تعد تلائم المعاني القديمة؟ وهل اللغة عينها بمعانيها ومدلولاتها القديمة لم تعد تصلح لاستقبال الجديد الوافد من عالم الإبداع والعبقرية؟

القطيعة الدلالية الابستيمولوجية حدثت، لأنه لم يعد من الممكن أن يظل العالم المشرقي يعيش في منظومة رمزية قديمة إئتكلت وبليت ويبست وأصبحت رمادا.. اللغة

السلفية شاخت وشمس الشاعرية القديمة أفلت، وأصبح التجديد والجديد يدقّان أبواب الشرق بأسره.[1] من هنا كان على الشعر العربي، بل على النقد العربي، أن يفكك النص ليعيد تركيبه في عملية خلق فنيٍّ جديد، تعيد تركيب الشخصانية العربية لتدخلها في مجال ما بعد الحداثة. وعملية التركيب هذه، هي عملية تأسيس متواصلة في بنائية الإنسان والكون معا، في حلقات العرفانية الانطولوجية[2] حيث تتلاقى هذه المقولة ونظرة ابن عربي [560 هـ – 638 هـ، 1164 م – 1240م][راجع رسائل ابن عربي: شجرة الكون] في الكينونة والتكوين والخلق. وهذه الفلسفة تتقاطع ومقولة «اللوغوس» أو الفعل [Le verbe] علة الوجود والابداع في أساس الخلق. وأساس تركيب الصورة الجمالية لإبراز الفكرة الشعرية في زمن شعري جديد ينفر من الصوغ وينشىء من اللغة / الرؤيا التجانس اللغوي بين الكلمات تفكيكا وتركيبا[3] في تجربة فكرية جمالية مسكونة بهاجس التكثيف: لغة وصورة، من أجل تأسيس عالم جديد مقدود على قد الحضارة الجديدة والإنسان الجديد. وبفعل الكتابة تتشيّأ الأشياء، تصير عوالم، فتتنفس الأرض أُفعولتها في حلقات التواصل بين «التحت» و «الفوق»، عبر دائرة الكون المحورية حيث تتلاقى العواصم ويتوحد الإنسان بعد التوحد. ولذا كان الموقف التالي:

«أجلسني أمام الورقة

قال لي:

الفتنة نائمة، أيقظها.

وكنتُ شغوفاً بالأبيض الماكر،

أكاد أن أسأل: مَنْ مِنّا سيغوي الآخر

وهو يصرخ بي من خلف قرمزه المستتر:

أيقظها

....

....

اختبار الكتابة في غفلة اللغة

هذا هو النص...[4]

وهذا ترجيع لموقف النفّري في موقف :«**موقف أنت معنى الكون. وفيه.. وقال لي هذه عبارتي وأنت تكتب، فكيف وأنت لا تكتب..**»(5)

في خضم تلاطم الأفكار وتعاقب التيارات التي يواجهها الوطن العربي في عالم السياسة والمفاوضات والصفقات المالية والحركات الفكرية والسياسية والدينية، كان لا بد للشعر من أن يلفّع برياح هذه الأمواج ليقف شاهدا على مفارق العصر بين الرأي والرؤية، والاجتهاد والرؤيا. والشعر العربي في الخليج العربي والجزيرة العربية رافد مهم من روافد الشعر العربي الحديث بعامة. وهو نافذة على العمق العربي في المشرق والمغرب.. وشعراء هذا الشعر في العقد الأخير من هذا القرن، هم امتداد لسلالة الشعراء الذين أرسوا لحركة التجديد الشعرية العربية مداميكها الأولى، ورفعوا حجارة حداثتها جيلا بعد جيل.

وأن يتصدى هذا البحث لبعض شعراء الخليج والجزيرة العربية، فإنما يحاول أن يرصد نماء حركة شعرية معاصرة تتمثل في شعر هؤلاء الشعراء، من هنا كانت دراسة شعر: قاسم حداد (من البحرين)، وعارف الخاجة (من الإمارات العربية المتحدة) ومحمد الثبيتي (من المملكة العربية السعودية)، دراسة نماذج تمثيلية – تتناول قضايا وطنية وقومية، وصورة المرأة، ثم تتحدث في التجربة الشعرية، ومعمارية القصيدة، واستخدام الرموز، في شعر هؤلاء الشعراء.

القضايا الوطنية والقومية في شعر:

قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي

إذا كانت المرحلة العربية اليوم تحاول أن تقيم المصالحة بين موروث يُحتضر ووافد يانع يحمل سمات التفتق الحضاري الجديد، وإذا كان الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية يحاول أن يترسم خطى العصر الجديد نهوضا من انجازات هذا القرن، فإننا نلمح في دواوين الشعراء من الرعيل الأخير المترجّح بين جيل الستينات وجيل التسعينات قلقا وجوديا جديدا. وكأن تصادي القلق الوجودي عقب الحربين العالميتين:

الأولى والثانية يتواتر مع أجيال هؤلاء الشعراء الذين ربما سقطوا أيضا في هوة الضياع الجديد، ولربما كانت عناوين دواوين قاسم حداد: البشارة (1970)، وخروج رأس الحسين من المدن الخائنة (1972) والدم الثاني (1975) وقلب الحب (1980) والقيامة (1980) وانتماءات (1982) وشظايا (1983) والنهروان (1988) ويمشي مخفورا بالوعول (1990) وعزلة الملكات (1991)، ترسم علامات الأزمنة المهورة بخواتم الرؤيا ترفدها دواوين عارف الخاجة في ترسيمات نضالية. فنقرأ العناوين التالية: بيروت وجمرة العقبة (1983) وقلنا لنزيه القبرصلي (1986) وصلاة العيد والتعب (1986) وعلي بن المسك التهامي يفاجىء قاتليه(1989)، وتنضحها بشميم عرار دواوين محمد الثبيتي: عاشقة الزمن الوردي (ط 2، 1982) وتهجيت حلما تهجيت وهما (1983) والتضاريس (د.ت)، على بعض من شعر المقاومة والنضال في ترنحات صحراوية هي «بقايا أغنيات» يلوّنها قمر الليل في اماسي العشق والقناديل، وتموسقها ألحان رباب حالمة كما «الحسناء» في خيمة واقفة على حدود الصحراء بين «الواحات» المنتشية هبوب نسيم مترحل من أبعاد الخليج. فنسجل هنا أن الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية، ينداح في دائرة الاصطراع العربي الفكري والسياسي والقومي، وهو يتطاول ليخرج من عنق الزجاجة إلى فسحة الضوء في رحاب الكلمة العالمية، وعلى هذا تُفهم قصيدة قاسم حداد «البشارة» التي جاء في بعض مقاطعها:

يا ثوب والدتي المرفرف فوق هامة بيتنا
يُعطي البشارة
إن (سيزيف) الذي قد غاب عاد
عاد يحمل صخرة الإنسان يا بحر الرماد
سيزيف عاد.

....

....

سيأتي موعد آخر
لنكمل رحلة الإنسان
لنغزل فجرنا الأخضر

وننسى عمرنا الأسيان

بعيد دربنا يا بحر..

لكنا سنقطعه

صدى سيزيف يدعونا

....

....

غدًا نرحل

غدًا يا حُبنا الأول

غدًا نرتاد بحر الليل فوق (البوم) [نوع من السفن في الخليج العربي]

والمحمل

غدا نرحل

نعيد حكاية البحَّار يا أمي

من الأول...(6)

في هذه المقاطع كلمات /مفاتيح تقوم عليها القصيدة:

البشارة، سيزيف، الرّماد، البحّار الأول..

فالبشارة اشارة إلى الأمل والرجاء والحياة الجديدة، وسيزيف رمز للعناد والصمود والإصرار، والرّماد: يعني التجدد واستمرار الحياة أو قيامة طائر الفينيق من أجل خلاص الجنس البشري، والبحّار الأول قاهر المجهول - إن كان على الخليج العربي أو على الساحل الفينيقي الكنعاني الممتد من الاسكندرون حتى العريش - هو الإنسان العربي المغامر.

ويعزز هذا الرأي قصيدة «من أبجدية القرن العشرين العربي» التي يقول قاسم حداد في مقطعها الأخير:

وانهارت الأشياء

بعد حزيران الذي يكتب بالدماء